

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Ciências Humanas – IH
Departamento de Filosofia - FIL

Imagens e fraturas da história:
Arte e crítica social em Walter Benjamin

Letícia Olano Morgantti Salustiano Botelho

BRASÍLIA – DF

2013

Letícia Olano Morgantti Salustiano Botelho

**Imagens e fraturas da história:
Arte e crítica social em Walter Benjamin**

Monografia apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção de título de bacharel e licenciatura em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Priscila
Rossinetti Rufinoni

BRASÍLIA – DF

2013

Letícia Olano Morgantti Salustiano Botelho

**Imagens e fraturas da história:
Arte e crítica social em Walter Benjamin**

Monografia apresentada ao Departamento
de Filosofia da Universidade de Brasília
como requisito parcial para obtenção de
título de bacharel e licenciatura em
Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Priscila
Rossinetti Rufinoni

Banca Examinadora

Profa. Dra. Priscila Rossinetti Rufinoni
(Orientadora)

Profa. Dra. Raquel Imanishi Rodrigues

BRASÍLIA – DF

2013

RESUMO

Este trabalho de monografia pretende abordar as considerações de Walter Benjamin acerca das potencialidades de crítica social a partir da arte. Assim, pretende-se partir de suas concepções epistemológicas das obras de arte como objetos de estudo capazes de fornecer uma verdade histórico-social, como mônadas, que carregariam em si uma historicidade intensiva imanente, bem como da metodologia para uma crítica de arte capaz de fazer com que tal teor das obras venha à tona, revelando-se, assim, também como crítica social. Em seguida, a partir do diagnóstico de Benjamin acerca da destruição, na modernidade, da experiência e das tradicionais formas de narrativa que nela se sustentavam, surge a questão de pensar a construção de novas linguagens artísticas a partir das quais se possa estabelecer uma relação entre arte e crítica social, novas possibilidades formais para uma nova função social da arte, de engajamento e intervenção política, opondo-se ao *status* de autonomia da arte adquirido na sociedade burguesa. Tendo em vista tais considerações, pretende-se, nos momentos seguintes, abordar suas interpretações acerca do surrealismo e do teatro épico de Bertolt Brecht, fenômenos da arte moderna que, salvo suas especificidades, são marcados explicita e conscientemente pela historicidade em sua própria forma, pela ruptura frente à tradição e por um projeto de crítica social. Neste contexto, temos a valorização de Benjamin da imagem, da figura do corpo humano e dos procedimentos de montagem, voltados para um choque perceptivo, típicos das vanguardas históricas. Este parece ser o cerne em torno do qual irão girar as interpretações de Benjamin acerca das potencialidades de crítica social e atuação política de tais fenômenos artísticos. Buscaremos, então, mostrar que sua concepção de crítica histórico-social gira em torno de noções como a de destruição de uma dada configuração factual dos fenômenos em seus elementos constitutivos, trazendo à tona a possibilidade de uma outra organização, e de interrupção de uma narrativa linear e oficial da história, que permita vir à luz uma história esquecida ou recalcada da perspectiva dos historicamente explorados.

Palavras-chave: arte; crítica de arte; crítica social; engajamento; Benjamin.

SUMÁRIO

Introdução	7
1. Crítica de arte como crítica social: em torno de uma concepção metodológica de crítica	11
1.1. Mônada, historicidade, interrupção e violência crítica	11
1.2. Experiência, narrativa, vivência de choque: transformações das condições de produção e recepção da obra de arte na modernidade e suas implicações para a arte e a crítica	24
2. Em torno do surrealismo	32
2.1. Imagem, escrita automática, montagem: em busca do “maravilhoso no cotidiano”	32
2.2. “Iluminações profanas”, sonho e despertar	43
3. Às voltas com o teatro épico de Brecht	54
3.1. Refuncionalização social do teatro	54
3.2. Estranhamento estruturante	61
3.3. Interrupção e gesto	69
Considerações finais: em busca de uma outra história?	77
Bibliografia	82

*Esse é tempo de partido,
tempo de homens partidos.*

*Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.*

*Visito os fatos, não te encontro.
Onde te ocultas, precária síntese,
penhor de meu sono, luz
dormindo acesa na varanda?
Miúdas certezas de empréstimos, nenhum beijo
sobe ao ombro para contar-me
a cidade dos homens completos.*

*Calo-me, espero, decifro.
As coisas talvez melhorem.
São tão fortes as coisas!
Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir.*

Carlos Drummond de Andrade

Introdução

Ao pensar a questão das potencialidades de crítica social a partir da arte segundo Benjamin, vêm à tona diversas articulações e relações de elementos, múltiplas possibilidades para enfoques temáticos. O presente trabalho de monografia dedica-se a um recorte específico: temos por foco, por um lado, o potencial de crítica social visto por Benjamin na crítica de arte, problematizando aí suas concepções epistemológico-metodológicas de obra de arte como mônada, que traria uma historicidade interna a si mesma – nesse sentido, haveria um potencial de crítica social recôndito em toda obra de arte, cuja exposição seria tarefa da crítica –, e do próprio procedimento de “crítica” (de arte e social); por outro, suas interpretações acerca do potencial de crítica social e engajamento político de fenômenos da arte moderna, mais especificamente, do surrealismo e do teatro épico de Brecht, fenômenos que trazem tal projeto crítico de forma explícita.

Em sua tese de doutorado, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de 1919, Benjamin já se voltava à questão da elaboração de uma crítica de arte imanente, que não buscaria seus critérios de julgamento em fatores exteriores à obra, mas em sua própria composição: buscava, simultaneamente, fundamentar a necessidade da crítica de arte e a exigência de que não se anulasse a especificidade da obra particular¹. A partir daí, Benjamin desenvolverá, em diversos escritos, considerações acerca da elaboração de uma concepção epistemológica da obra de arte e de uma metodologia para sua crítica que respondessem a tais exigências. Conforme afirma em seu anúncio para a revista *Angelus Novus*, em 1922:

[...] é necessário que o exercício da crítica positiva, mais do que foi até aqui e ainda mais do que era para os românticos, restrinja-se à obra de arte individual. Pois a função da grande crítica, como se pensa por aí, não é a de instruir com representações históricas ou educar com comparações, mas a de conhecer pela imersão. A crítica deve dar conta da verdade das obras, algo que não se exige menos para a arte do que para a filosofia. (BENJAMIN APUD GATTI, 2009, p. 32).

¹ Em torno de tal preocupação situa-se a oposição ali estabelecida entre a perspectiva dos primeiros românticos e a de Goethe: em linhas gerais, na obra em questão, Benjamin valoriza, por um lado, a formulação pelos primeiros de um conceito de crítica imanente das obras, mas censura sua não restrição à obra particular, concedendo mais ênfase na relação de uma obra com as demais e com o conjunto da arte, de modo que sua especificidade seria anulada e dissolvida no “*continuum* da arte”; por outro lado, valoriza a perspectiva goetheana por haver resguardado a especificidade e integridade da obra individual, mas censura sua atribuição de importância apenas relativa à crítica.

² Utilizaremos a versão em inglês, *Studies for a Theory of Epic Theatre* (In: BENJAMIN, Walter. *Understanding*

Apropriando-se de um conceito de Leibniz, Benjamin formula sua concepção de obras de arte como mônadas, ou seja, visões de mundo fechadas em si mesmas, descontínuas entre si, que não se comunicam exteriormente com nenhuma das outras, mas sim a partir de seu próprio interior – comunicação a ser encontrada pelo trabalho interpretativo e expositivo da crítica de arte. A obra de arte revelaria uma historicidade que lhe é imanente: carregaria, em sua própria forma, tendências e contradições de sua época, marcas da sociedade em que foram geradas; seria um objeto de estudo capaz de fornecer uma verdade histórico-social, uma “constelação” verdadeira da história. A crítica de arte teria a tarefa de imergir em cada obra de arte individual e, a partir daí, expor tal constelação de verdade histórico-social que lhe seria imanente e que se repõe a todo momento, pois se dá sempre numa relação de contraste da obra com um determinado tempo histórico – o do crítico –, numa elaboração crítica do passado. Desta forma, a crítica de arte revelar-se-ia também em seu teor de crítica social.

Assim, o primeiro capítulo desta monografia dedica-se a perseguir e articular certos elementos da concepção epistemológica benjaminiana de obra de arte, bem como de uma metodologia de crítica de arte imanente, que revela também um potencial de crítica social. Para isso, nos utilizaremos de dois escritos de juventude, o ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe* e a *Origem do Drama Barroco Alemão*, sua tese de livre-docência. O trabalho com tais textos não se pretende exaustivo, e não dedicará a merecida atenção a cada um deles e a suas especificidades, mas se justifica, antes, na tentativa de buscar, já nesse contexto de juventude, certos elementos para sua concepção epistemológica e metodológica de crítica que serão, posteriormente, resgatados e desenvolvidos por Benjamin em suas interpretações sobre o potencial crítico da arte moderna e em sua formulação de uma “crítica materialista” da história. Em seguida, nos voltaremos para o diagnóstico de Benjamin acerca da derrocada da experiência e da narrativa tradicionais e da vivência de choque do homem moderno nas grandes cidades, questões que remetem a uma transformação radical da sensibilidade humana na modernidade e a transformações nas condições sociais e artísticas de produção e recepção das obras de arte, com implicações para a arte e sua crítica. A partir de tal diagnóstico, que traz a impossibilidade de um ensinamento prático a partir da estrutura expositiva da narrativa tradicional, que teria, com a destruição da experiência na modernidade, perdido seu referencial de sentido, como pensar a relação entre arte, crítica social e engajamento político? Veremos como Benjamin, em contato com fenômenos da arte moderna, reflete acerca da exigência de construção de uma nova linguagem artística, experimental e arbitrária, na qual a imagem e a montagem apresentam uma importância central, que seja capaz de dar conta de

um projeto explícito de crítica e engajamento; temos, então, num contexto de crise da tradição e de uma problematização da relação com a tradição, uma busca de novas possibilidades formais para a arte, em um contexto de uma nova função social por ela assumida. Assim, o primeiro capítulo deste trabalho pretende traçar o nascimento de um quadro de elementos e problemáticas para o pensamento de Benjamin sobre relação entre arte e crítica social, que se realiza num constante embate de Benjamin com os próprios fenômenos artísticos para os quais se volta e que será retomado, guardadas suas especificidades, nos capítulos seguintes, dedicados, respectivamente, às suas interpretações do surrealismo e do teatro épico de Brecht.

No segundo capítulo, nos utilizaremos do *Manifesto do Surrealismo* e do romance *Nadja*, de André Breton, bem como de *O Camponês de Paris*, de Aragon, obras de extrema importância para Benjamin, nas quais vislumbrava o potencial crítico do movimento, identificado em sua noção de “iluminação profana”, simultaneamente dirigindo-lhes críticas, como veremos, a partir do tratamento de seu ensaio *O surrealismo. O Último Instantâneo da Inteligência* e de um pontual recurso às *Passagens*. Tentaremos expor certas linhas gerais do projeto surrealista de transformação da vida por meio da prática da poesia, da experiência do sonho, da embriaguez, da errância, presentes no âmbito formal das obras a partir de métodos como o da escrita automática, da montagem, da importância concedida à imagem, ao “acaso objetivo”. Buscaremos, então, mostrar como Benjamin valoriza tais elementos, com sua formulação da noção de “iluminação profana”, e, simultaneamente, estabelece um desafio e uma crítica acerca da capacidade de intervenção política eficaz do movimento.

No terceiro capítulo, nos voltaremos para a interpretação de Benjamin do teatro épico de Brecht, dramaturgo com o qual Benjamin estabeleceu uma relação de amizade marcada por intensos debates ao longo de toda a década de 1930, período no qual escreveu diversos ensaios acerca de sua obra, que passa a ocupar um lugar central em seu pensamento sobre as possibilidades para um papel eficaz a ser ocupado pela atividade artística e intelectual no contexto de exigência de uma transformação revolucionária da sociedade. Neste capítulo, utilizaremos escritos de Brecht presentes nos *Estudos Sobre Teatro* e algumas de suas peças, *Mãe Coragem e seus filhos* e *Um Homem é um Homem*, bem como alguns dos escritos de Benjamin acerca do teatro épico de Brecht, como *O autor como produtor*, as duas versões de *O que é o teatro Épico?* e *Estudos para uma Teoria do Teatro Épico*², numa tentativa de esboçar, a partir de escritos do próprio dramaturgo, certas questões centrais para o teatro

² Utilizaremos a versão em inglês, *Studies for a Theory of Epic Theatre* (In: BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998).

épico, como a “refuncionalização” social do teatro e o efeito de estranhamento, confrontando-as com a interpretação de Benjamin do potencial de crítica e intervenção política do teatro épico, que girará em torno de um enfoque na interrupção da narrativa e da ação pelas técnicas de montagem e do potencial de um jogo experimental a partir do trabalho com os gestos.

Enfim, em uma tentativa de finalizar o trabalho que, na verdade, apenas abre ainda mais questões a serem pesquisadas e pensadas, realizaremos um breve tratamento de problemáticas contidas nas famosas “teses” *Sobre o Conceito de História*, buscando expor sua elaboração de uma “crítica materialista” da compreensão da história, sua busca por uma formulação de uma “historiografia materialista” desvinculada da noção de progresso, com sua noção de “tempo do agora” que interrompe a narrativa oficial da história, linear e contínua, pautada pela perspectiva dos historicamente dominadores. Buscaremos salientar como, neste contexto, reapareceria uma articulação, explorada ao longo dos diversos momentos do trabalho, entre crítica, interrupção e verdade, com enfoque no poder da imagem e da montagem.

Capítulo I: Crítica de arte como crítica social: em torno de uma concepção metodológica de crítica

Mônada, historicidade, interrupção e violência crítica

Para Walter Benjamin, obras de arte seriam objetos de estudo capazes de fornecer uma verdade histórico-social a ser exposta pela crítica de arte, que apresentaria, desta forma, também um teor de crítica social. A arte revelaria, em seu interior, em sua própria composição formal, toda uma série de tendências e contradições de sua época, possibilitando, assim, uma reflexão crítica de tal sociedade por meio da imersão na obra. Em um *Curriculum vitae* não datado, mas provavelmente de 1928³, Benjamin afirma que todos os seus trabalhos escritos até então teriam a “intenção programática geral” de reconhecer na obra de arte “a expressão integral, não redutível a nenhum domínio unilateral, das tendências religiosas, metafísicas, políticas e econômicas de uma época” (BENJAMIN, 2011, p. 293-294). Haveria, desta forma, um potencial de crítica social recôndito em toda obra de arte, cuja exposição seria tarefa de uma crítica de arte imanente, que não buscaria seus critérios de julgamento em fatores externos à obra, como a biografia do autor ou os eventos históricos por ele presenciados, mas em sua própria composição.

Em *As Afinidades Eletivas de Goethe*, de 1922, um ensaio de juventude, Benjamin estabelece uma distinção entre “teor de verdade” de uma obra – objeto da crítica de arte – e seu “teor coisal”⁴ ou “teor de coisa” – objeto do comentário. Enquanto aquele referir-se-ia, por assim dizer, a um sentido filosófico da obra, este último, por sua vez, diria respeito aos “materiais da realidade histórica”, ao “material histórico e filológico” da obra, aos “dados do real” que ela contém em si, relativos à sociedade no seio da qual foi gerada. O “teor coisal” e o teor de verdade, que inicialmente se encontravam unidos na obra, separam-se na medida em

³ “Comentário” In: *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 293.

⁴ Os termos utilizados por Benjamin são *Wahrheitsgehalt*, traduzido como “teor de verdade”, e *Sachgehalt*, que apresenta diversas traduções para o português: este mesmo termo aparece, na versão aqui utilizada do ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe*, traduzido por “teor factual”, e na versão da *Origem do Drama Barroco Alemão*, traduzida por Sérgio Paulo Rouanet, por “conteúdo material”; aqui, adotaremos a tradução do termo, utilizada por Jeanne Marie Gagnebin, por “teor coisal”, por apresentar uma ênfase no plano material, no caráter de materialidade da própria linguagem da obra em sua historicidade. Cf. GAGNEBIN, Jeanne M. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Revista Discurso*, São Paulo, n° 13, 1980.

que ela vai perdurando, uma vez que este último sempre se mantém oculto, enquanto aquele se coloca em primeiro plano” (BENJAMIN, 2009, p. 12-13, *alterações nossas*)⁵: aos contemporâneos de uma obra, não há qualquer distinção entre ambos, que parecem-lhes, de certo modo, naturais; com o passar do tempo, porém, tais “materiais da realidade histórica” vão deixando de existir no mundo, de modo que sobressaem aos olhos do observador devido a um estranhamento causado em relação aos materiais de seu próprio tempo.

Ao valorizar a duração das obras de arte como elemento essencial à sua crítica, Benjamin revela-nos, como observa Luciano Gatti, intensa influência da concepção romântica de crítica de arte sobre seu pensamento – tema de sua tese de doutorado. Diferentemente dos românticos, porém, “a compreensão da duração como processo aberto ao futuro, durante o qual a autoconsciência da obra se intensifica, é recusada por ele” (GATTI, 2009, p. 54): Benjamin não a compreende como um organismo vivo em crescimento, mas como um processo de envelhecimento, de progressivo embotamento da vida da obra, por meio do qual sua aparência de realidade natural desaparece, devido ao desaparecimento, no mundo, daqueles “dados do real” que a compõem. Assim, o ponto de partida da crítica não corresponderia, como para o pensamento estético romântico, a um “grau de consciência imediatamente anterior”, que deve ser superado por um movimento de auto-reflexão, mas a um estranhamento nascido do confronto entre o “teor coisal” da obra e o momento histórico ao qual pertence o crítico⁶. “Neste sentido, a história das obras prepara a sua crítica e, em consequência, a distância histórica aumenta o seu poder” (BENJAMIN, 2009, p. 13). A investigação deste estranhamento gerado pelo “teor coisal”, deste mistério, impõe-se como única via possível para a compreensão da obra: só a partir daí seu “teor de verdade” pode surgir; o teor de verdade só pode ser exposto a partir do desdobramento do “teor coisal”. Para Benjamin, como para os demais autores da dita Teoria Crítica da sociedade, a verdade não pode, como afirmará na *Origem do Drama Barroco Alemão*, “ser invocada *more geométrico*”, mas “funda-se na codificação histórica” (BENJAMIN, 1984, p. 49). Trata-se, portanto, de uma verdade historicamente constituída, imanente ao próprio processo histórico e, portanto, em constante movimento e mutação: é a verdade de um específico tempo, nascida de seu

⁵ Na versão do ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe* que utilizamos, encontra-se: “teor factual e o teor de verdade, que inicialmente se encontravam unidos na obra...”. No entanto, conforme já explicitado, preferimos adotar aqui a tradução, utilizada por Jeanne Marie Gagnebin, de *Sachgehalt* por “teor coisal”, em vez de “teor factual”.

⁶ Para uma pormenorizada exposição da relação entre a concepção de crítica de arte dos primeiros românticos e sua leitura e crítica por Benjamin, ver Luciano Gatti, “O problema da crítica” e “A crítica da bela aparência”. In: *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 31-47.

confronto com um outro – o tempo da obra. Eis a causa, como afirma Benjamin, da identidade entre “teor coisal” e “teor de verdade” de uma obra aos olhos de seus contemporâneos: a ausência de estranhamento.

Valendo-se da bela metáfora da obra de arte como uma fogueira ardendo em “chamas vividas”, Benjamin afirma:

O comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado (BENJAMIN, 2009, p. 13-14).

O comentário corresponderia a essa investigação, por um viés histórico e filológico, dos envelhecidos “materiais da realidade histórica” articulados na composição da obra, representando o necessário ponto de partida da crítica, que, por sua vez, não trataria a obra como coisa morta, mas dedicar-se-ia a seu mistério específico, a seu enigma, em busca de seu “teor de verdade”.

No ensaio em questão, “que é tanto teoria da crítica quanto crítica do romance goethiano” (BENJAMIN, 2002, p. 20) – como diz Benjamin acerca do ensaio de Friedrich Schlegel sobre o *Wilhelm Meister* de Goethe –, Benjamin vale-se dos conceitos de “teor coisal” e “teor de verdade” das obras para realizar uma crítica imanente do romance *As afinidades eletivas*, imergindo na obra e buscando, a partir do desdobramento de sua própria composição, trazer à tona seu “teor de verdade”, expô-lo a partir de seu “teor coisal”. Opondo-se a comentários consagrados do romance *As afinidades eletivas*, que veriam nele uma defesa por parte do próprio Goethe da instituição do casamento como pilar do direito privado e da família burguesa⁷, Benjamin defende que o romance teria por “teor coisal” as forças míticas violentas que emergem do declínio de tal instituição, quando seu fundamento, o amor recíproco entre os sujeitos envolvidos, deixa de existir e ela se impõe sobre eles de forma violenta “como um símbolo do aprisionamento mítico” (BENJAMIN, 2009, p. 69), como uma fatalidade à qual são incapazes de fugir por escolha própria⁸. Assim, Benjamin

⁷ Conforme Luciano Gatti, acerca de tal questão, Benjamin se contrapõe tanto à filologia estabelecida acerca do romance *As Afinidades Eletivas* quanto ao monumental livro de Friedrich Gundolf, de 1916, dedicado à vida e à obra de Goethe. (*Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 56).

⁸ Esta analogia entre o domínio da causalidade natural e o da vida social já estaria presente no próprio título do romance, que se refere a uma teoria química da época de Goethe, segundo a qual um certo composto formado por dois elementos tenderia a se dissolver, caso um dos dois fosse colocado em contato com um terceiro elemento que lhe fosse afim, e, caso aproximado um quarto elemento, aquele que havia ficado só formaria um

contrapõe tal exposição do casamento, presente no romance, à definição feita por Kant, na *Metafísica dos Costumes*, do casamento como contrato de posse recíproca dos órgãos sexuais dos indivíduos, buscando deduzir sua eticidade a partir da natureza. “É essa sombra de necessidade natural nas relações humanas que confere à vida social o aspecto de destino mítico, justifica para Benjamin a afirmação de que o mito, ou seja, a concepção de casamento da época do iluminismo alemão, compõe o teor de coisa do romance” (GATTI, 2009, p. 62). Este seria articulado na própria técnica de exposição literária da obra por meio de sua aparência harmônica e orgânica, a “bela aparência”, pela qual a obra, um produto humano, apresenta-se com a aparência de algo natural: ela articularia o material do romance, o seu “caos mítico”, conferindo-lhe aparência de realidade e ocultando os mecanismos envolvidos em sua composição, de modo que pertenceria, assim, também ao domínio do mito. A bela aparência seria, desta forma, “o elemento mítico herdado pela arte” (GATTI, 2009, p. 71), que nos transmitiria a aparência de um mundo reconciliado, não cindido, num contexto histórico em que a reconciliação não ocorreu, e, portanto, no qual toda afirmação de reconciliação seria mítica⁹. “A bela aparência é o envoltório lançado sobre aquilo que é necessariamente o mais velado” (BENJAMIN, 2009, p. 112).

A extração do “teor de verdade” de uma obra pela crítica teria como ponto de partida o estranhamento de seu “teor coisal” pelo crítico, devido a seu envelhecimento ao longo do tempo: deste modo, a bela aparência, a aparência de natureza, é estranhada e a obra se impõe como produto histórico. A partir daí, a exposição do “teor de verdade” do romance goetheano é, então, realizada por Benjamin através do que ele denomina “sem-expressão”, que rompe a falsa totalidade da bela aparência, sua aparência de natureza, de perfeita totalidade orgânica, e explicita os mecanismos envolvidos em sua composição: aqui, temos a apropriação por Benjamin do conceito elaborado por Hölderlin, em suas *Observações sobre Édipo*, de *cesura*, correspondente à interrupção, no interior de uma obra, das composições e representações artísticas para trazer à tona o seu próprio processo de composição, os próprios materiais e

novo composto com este. Assim, a partir de tal teoria, Goethe apresenta, na primeira metade do romance, a rearticulação das relações entre as personagens Charlotte e Eduard, o Capitão e Ottilie.

⁹ Como observa Luciano Gatti, aqui, temos subjacente a íntima relação estabelecida por Benjamin entre teologia e história: toda afirmação de reconciliação é por ora mítica, pois a salvação divina ainda não ocorreu. Dada a inacessibilidade da revelação e a não ocorrência da salvação, a bela aparência seria, assim, o velamento necessário das coisas para nós: ela é uma necessidade histórica. (*Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 79). Como veremos adiante, tal associação entre teologia e história estará subjacente a seus escritos futuros, dedicados a pensar uma compreensão “materialista” da história, nos quais há uma associação entre revolução e redenção messiânica.

mecanismos por trás de tais representações, mobilizados pelo artista para lhes dar vida. Conforme afirma Benjamin:

O que põe termo a essa aparência, o que prescreve o movimento e obsta a harmonia é o sem-expressão. [...] O sem-expressão é o *poder crítico* que, mesmo não podendo separar aparência e essência na arte, impede-as de se misturarem. [...] É o sem-expressão que destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa – a totalidade absoluta. Só o sem-expressão consome a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo. (BENJAMIN, 2009, p. 92, grifos nossos).

A atividade da crítica na exposição do “teor de verdade” das obras seria uma atividade de destruição violenta de sua aparência de falsa totalidade harmoniosa: a verdade da obra não aparece na bela aparência, mas a partir de sua destruição por meio de um elemento de negatividade e reflexividade inerente à própria forma e a ser exposto pela atividade crítica, que rompe o aspecto totalizante e harmonioso conferido à obra pela bela aparência. Por ser promessa de reconciliação e não verdadeira reconciliação, a totalidade é enganosa, falsa, mítica: a verdade só pode vir de seu rompimento, da destruição do mito. Assim, é num processo de conhecimento do mito que a verdade se produz, do reconhecimento de que a obra não é dominada apenas pelo mito, mas pelo esforço de escapar dele. Enquanto negatividade inerente à obra, que dissolve a bela aparência, o sem-expressão é, assim, uma denúncia do mito e um índice de esperança contra seu domínio, um posicionamento do narrador, que interrompe o fluxo da narração, a aparência de realidade do material narrado, e permite vir à tona, assim, uma esperança que não está acessível aos próprios personagens. Desta forma, o “teor coisal” é rompido em sua aparência mítica, revela-se como historicamente constituído e, por confronto, também assim se mostra o mundo atual, que perde sua aparência natural de realidade simplesmente dada, impondo-se como realidade constituída histórica e socialmente e passível de transformação emancipadora.

Apesar de a verdade não ser identificada com a bela aparência, no entanto, esta não está totalmente excluída dela¹⁰: a verdade precisa dessa aparência para manifestar-se a partir de seu rompimento; aqui, encontra-se a “tese de que a verdade não assume forma sensível, mas só se expõe como uma força violenta que desestabiliza toda a aparência” (GATTI, 2009,

¹⁰ Luciano Gatti chama atenção para o fato de que, aqui, Benjamin promove uma reformulação do conceito de beleza, em que ela não é redutível à bela aparência, mas é constituída por dois elementos: a bela aparência e a essência por ela velada. A essência, a verdade, não se mostra na bela aparência mesma, mas aparece sempre velada: ela não assume forma sensível, mas necessita da aparência para se expor como uma força, identificada com o sem-expressão, que rompe a aparência (*Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 77). A necessidade do véu remete, como já mencionado, ao entrelaçamento por Benjamin de filosofia da história e teologia judaica.

p. 77). Dedicando-se, a partir deste ensaio sobre *As Afinidades Eletivas*, como veremos, a fenômenos artísticos aos quais a noção de bela aparência não mais se aplica, como o drama barroco alemão e fenômenos da arte moderna, marcadamente não-orgânicos, a noção de teor de verdade das obras não será mais relacionada a ela por Benjamin. No entanto, as considerações aqui desenvolvidas acerca da atividade crítica como violência destruidora da aparência e interrupção da composição, da narração, serão, nestes contextos, retomadas e desenvolvidas em sua articulação com a verdade das obras. Tal continuidade é defendida por Jeanne Marie Gagnebin:

Neste texto de juventude altamente metafísico afirma-se já a idéia mestra de uma interrupção da história (aqui a que conta o mentiroso) que marca o lugar de uma verdade não-dita; o ‘sem expressão’ cumpre este mesmo gesto destrutor e salvador que caberá à crítica filosófica (depois à tradução) no pensamento de Benjamin: ele interrompe a narração, fixa a beleza em seu vivo estremecer, a mata ou a ‘mortifica’, dirá o texto sobre o drama barroco e, no mesmo lance, a eterniza nesta vibração imóvel, neste *Stillstand* aniquilador e redentor que as ‘Teses’ deverão definir como o verdadeiro *compreender* histórico. [...] Nesses textos do início dos anos 20, *interrupção, violência crítica e verdade já são indissociáveis*; elas continuarão a sê-lo até a última reflexão de Benjamin sobre a necessidade de uma outra escrita da história e de uma outra história. (GAGNEBIN, 2009, 101-102, grifos nossos)

Como veremos no andamento deste trabalho, a compreensão benjaminiana do potencial de crítica social – e sua própria formulação de uma “crítica materialista” – dos fenômenos da arte moderna que estudaremos, o surrealismo e o teatro épico de Brecht, terá em seu cerne as noções, já estabelecidas neste ensaio, de interrupção da narrativa, de atividade violenta de destruição de uma falsa totalidade, de destruição da aparência dos fenômenos e sua salvação.

Em uma carta a Florens Christian Rang¹¹, de 9 de Dezembro de 1923, Benjamin expõe sua preocupação central no momento, a ser desenvolvida no “Prefácio” epistemológico-crítico à *Origem do Drama Barroco Alemão*, sua tese de livre-docência que seria rejeitada pela Universidade de Frankfurt:

[...] a questão de saber como as obras de arte se relacionam com a vida na história. E cheguei já a uma conclusão: a de que não existe história da arte. [...] As investigações da história da arte, tal como ela geralmente é praticada, levam apenas à história dos assuntos ou das formas, para a qual as obras de arte são apenas exemplos, como que modelos; mas não se faz nunca uma história das próprias obras de arte. (BENJAMIN, 2011, p. 296).

¹¹ Jurista e pastor protestante alemão, foi amigo de Benjamin a partir de 1920 e seu interlocutor privilegiado durante o período de elaboração da *Origem do Drama Barroco Alemão*.

Trabalhando com um procedimento de tentativas de inserção das obras de arte na vida histórica, numa historicidade que lhes é externa, a história da arte perderia a especificidade das obras e seria incapaz de trazer à tona a historicidade que lhes é própria. Haveria, entre as obras de arte particulares e o curso da vida histórica, uma descontinuidade. “A relação essencial entre obras de arte é de natureza intensiva” (BENJAMIN, “comentário”, 2011, p. 297), e não extensiva: apropriando-se de um conceito de Leibniz¹², para Benjamin, obras seriam como mônadas, visões de mundo fechadas em si mesmas, descontínuas entre si, que não se comunicam exteriormente com nenhuma das outras, mas a partir de seu próprio interior. Caberia ao trabalho interpretativo da crítica de arte encontrar tal comunicação. A violência exercida pela crítica sobre as obras não deve, ao extrair seu teor de verdade, aniquilar sua especificidade: longe de inscrever a obra em uma cronologia linear que lhe é externa, estabelecendo aí encadeamentos causais entre ela, os eventos da vida histórica e as demais obras que lhe seriam cronologicamente próximas, deve-se realizar o esforço de buscar uma relação com a história que lhe seja imanente.

No mencionado “Prefácio” à *Origem do Drama Barroco Alemão*, o problema da relação entre obras de arte e história situa-se no contexto de uma mudança de foco do problema da crítica frente ao ensaio sobre *As Afinidades Eletivas*: aqui, trata-se da crítica de um gênero literário, e não mais de uma única obra singular. Tal mudança de foco, como observa Luciano Gatti, impõe inicialmente a Benjamin um duplo problema: “ao mesmo tempo em que seria necessário reformular a relação entre a singularidade das obras particulares e a universalidade do gênero, de modo que não perdesse a especificidade das obras particulares, também seria preciso enfrentar a questão mesma do gênero literário, tal como formulada na tradição estética e na filosofia da arte de seu tempo” (GATTI, 2009, p. 83). Benjamin busca, a partir da crítica de todo o movimento do drama barroco enquanto gênero, e não a partir de uma obra isolada, compreender o movimento histórico nele contido: no entanto, a fim de não perder de vista as especificidades das obras particulares, impunha-se para Benjamin o esforço de reformular a própria noção de gênero e sua relação com estas.

¹² A apropriação de tal conceito por Benjamin, no entanto, não implica uma apropriação do pano de fundo do sistema metafísico leibniziano, centrado na tese da harmonia preestabelecida do mundo, na qual o conceito de mônada estaria inserido e da qual se vale Leibniz para explicar a relação das mônadas entre si.

Benjamin dedica-se, então, a reabilitar o drama barroco enquanto gênero literário, reformulando uma noção de gênero que se distinguísse da recorrente noção meramente classificadora e niveladora da diversidade das obras, que buscava ressaltar determinadas características semelhantes, em detrimento de suas especificidades, de modo a abstrair delas uma média, certas leis gerais que serviriam como parâmetro para a classificação, o julgamento e a produção de obras de acordo com os gêneros. Tendo em vista tais considerações, Benjamin critica tanto o realismo estético, que toma um gênero como um dado e busca, a partir daí, as grandes obras correspondentes a ele, para delas extrair certas leis gerais para o julgamento das obras particulares, quanto o nominalismo de Benedetto Croce, que, para não perder de vista as especificidades dos fenômenos particulares, rejeita a noção de gênero como mera abstração incapaz de dar conta da multiplicidade das obras. Esta situação da filosofia da arte remontaria, conforme observa Luciano Gatti, a um problema muito mais antigo:

De Aristóteles ao classicismo francês do século XVIII, os gêneros estiveram sob o domínio das poéticas, as quais forneciam as regras para a produção e para o juízo artísticos e determinavam os conteúdos adequados a cada uma das três formas, a lírica, a épica e o drama. As poéticas normatizaram os gêneros como formas imutáveis e não-históricas. Sem sofrer modificações importantes, os gêneros recebiam os conteúdos que as épocas ofereciam. Históricos eram apenas os conteúdos, não as formas. Certamente na origem dessas formas eternas não estava um princípio imutável e necessário, mas a contingência e a historicidade de algumas obras particulares. Tanto a poética de Aristóteles como as do classicismo francês foram construídas a partir de algumas poucas obras elevadas a modelos. Num procedimento que combinava indução e dedução, as poéticas abstraíam regras e preceitos de seus modelos e os transformavam em parâmetro para a produção e o julgamento das obras futuras (GATTI, 2009, p. 86).

Segundo Peter Szondi, tal situação só teria sido modificada a partir da filosofia da arte do idealismo alemão que, com sua consideração de uma historicidade das formas, teria representado uma superação do classicismo, numa passagem das poéticas normativas às especulativas.

Criticando tanto o nominalismo quanto o realismo, Benjamin irá formular, então, sua noção de gênero como idéia, elaborando uma rearticulação da relação entre universal do gênero e particular das obras:

As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as idéias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis. Elas não servem para o conhecimento dos fenômenos, e estes não podem, de nenhum modo, servir como critérios para a existência das idéias. Para as idéias, a significação dos fenômenos se esgota em seus elementos conceituais. Enquanto os fenômenos, por sua existência, por suas afinidades e por suas

diferenças, determinam o escopo e o conteúdo dos conceitos que os circunscrevem, sua relação com as idéias é inversa, na medida em que são elas, como interpretação objetiva dos fenômenos, ou antes, dos seus elementos, que determinam as relações de afinidade mútua entre tais fenômenos. (BENJAMIN, 1984, p. 56-57).

Enquanto idéia, o gênero não apresenta caráter classificatório e só se relaciona com os fenômenos empíricos indiretamente, através da atividade do conceito. Este seria uma instância epistemológica mediadora, que analisaria os fenômenos em seus elementos constitutivos, fazendo-os ascender à idéia: no entanto, diferentemente da caracterização tradicional do conceito como uma abstração que trabalha com a média dos fenômenos, para Benjamin, ele parte dos extremos. Analisando os fenômenos em seus elementos extremos, que sobressaem e escapam a qualquer padronização, o conceito faz com que eles ascendam à idéia, que não se relaciona com os fenômenos em seu estado bruto, empírico, mas, através de tal mediação conceitual, seria uma constelação composta por extremos: para ilustrar tal trabalho com os extremos, “elementos isolados e heterogêneos” que, justapostos, brilham em uma constelação, Benjamin vale-se do recurso à figura do mosaico – que lhe será cara ao longo de todo seu pensamento –, no qual seus elementos formam um todo, porém, sem nele dissolver-se, conservando a singularidade que lhes é específica. Assim seria a relação das obras de arte com o gênero, compreendido enquanto idéia: divididas e analisadas em seus elementos extremos, estes passariam, incluídos sob a idéia, a ser totalidade; dessa forma, as obras seriam expostas em seu “teor de verdade”. “E a estrutura dessa idéia, resultante do contraste entre seu isolamento inalienável e a totalidade, é monadológica. A idéia é mônada” (BENJAMIN, 1984, p. 69): cada idéia traria a partir de si, portanto, uma imagem de mundo, uma imagem de todas as outras idéias. O drama barroco, enquanto idéia, traria uma imagem do período histórico de forma imanente. Fazer os fenômenos ascenderem à sua idéia seria destruí-los em seu estado factual bruto, enquanto fenômenos empíricos, e expor uma outra constelação possível para seus elementos extremos: assim, a idéia é a interpretação objetiva virtual dos fenômenos.

Tal historicidade imante das idéias corresponde ao que Benjamin chama de “origem” (*Ursprung*). Não uma história externa às obras, mas a elas interna, enquanto seu teor: é o que Benjamin pretende com sua concepção de “origem” que, diferentemente da “gênese”, interpretação historicista que estuda os fenômenos pela perspectiva do que lhes é imediatamente anterior e posterior a partir de uma linearidade cronológica externa que perde de vista a singularidade dos próprios fenômenos, “não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do

vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese” (BENJAMIN, 1984, p. 67-68). Formulando tal conceito de “origem”, como oposição à “gênese”, Benjamin critica uma concepção contínua e linear da história e uma compreensão de causalidade formulada nesses termos – críticas que marcarão todo o seu pensamento e serão retomadas, como veremos, nas suas “teses” *Sobre o conceito de história*. O conceito de “origem” traz uma apreensão do tempo histórico em termos não de cronologia, mas de intensidade. Opondo-se a leituras de diversos intérpretes, tais como Michael Löwy e Stéphane Mosès, do conceito de “origem” como uma espécie de impulso romântico de retorno ou retomada de um estado anterior de harmonia perdida, fosse ele o Paraíso ou o comunismo primitivo, Jeanne Marie Gagnebin defende a interpretação de tal conceito como um salto para fora da sucessão cronológica linear, niveladora, típica da tradicional explicação histórica: “trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilham a cronologia tranqüila da história oficial” (GAGNEBIN, 2009, p. 8). Assim, o estudo das origens remeteria a uma atividade crítica violenta, de simultânea destruição e salvação dos fenômenos: a destruição de sua aparência dada e a salvação de seus extremos em uma nova constelação, que rompe a cronologia linear. Tal tarefa caberia à filosofia:

A história filosófica, enquanto ciência da origem, é a forma que permite a emergência, a partir dos extremos mais distantes e dos aparentes excessos do processo de desenvolvimento, da configuração da idéia, enquanto Todo caracterizado pela possibilidade de uma coexistência significativa desses contrastes. A *exposição* de uma idéia não pode de maneira alguma ser vista como bem-sucedida, enquanto o ciclo dos extremos nela possíveis não for virtualmente percorrido (BENJAMIN, 1984, p. 69).

Benjamin estabelece uma crítica à moderna filosofia da representação (*Vorstellung*), que aplica sobre os fenômenos, para conhecê-los, uma espécie de “grade” previamente forjada pelo sujeito, numa tentativa de “capturar a verdade numa rede estendida entre os vários tipos de conhecimento, como se a verdade voasse de fora para dentro” (BENJAMIN, 1984, p. 50): assim, teria por objetivo a posse do objeto na consciência, mesmo que em uma consciência transcendental. Opondo-se a tal perspectiva epistemológica, para Benjamin, a filosofia, se não quiser renunciar à esfera da verdade e reduzir-se ao mero “saber”, teria por tarefa crítica não a representação dos objetos, mas a exposição (*Darstellung*)¹³ da verdade dos fenômenos por

¹³ Acerca da distinção entre os termos *Vorstellung* e *Darstellung*, no “Prefácio” do livro *Origem do drama barroco alemão*, e do caráter problemático da tradução de ambos por “representação”, conforme ocorre nas versões no livro em Português, ver Gagnebin, Jeanne Marie. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, nº 112, 2005. A autora sugere como mais adequada a

meio da imersão “nos pormenores do *teor coisal*” (BENJAMIN, 1984, p. 51, *alterações nossas*)¹⁴: apenas assim seu “teor de verdade” pode vir à tona; o “teor de verdade” de uma obra só pode ser exposto a partir do desdobramento do “teor coisal”, conforme vimos no ensaio sobre *As Afinidade Eletivas*. “A verdade, presente no bailado das idéias *expostas*, esquiva-se a qualquer tipo de projeção no reino do saber. O saber é posse” (BENJAMIN, 1984, p. 51, *alterações nossas*)¹⁵: a verdade, por sua vez, formada por idéias, escaparia à posse, ela não se deixa capturar como objeto de posse pela consciência, mas é de natureza não-intencional. A tarefa da filosofia seria a de imergir nos fenômenos empíricos para, a partir daí, extrair e trabalhar seus elementos extremos, que sobressaem e escapam a qualquer padronização, colocando-os em contraste com outros e reorganizando-os em uma nova constelação, expondo-os em sua interpretação virtual imanente: assim, expostos em sua idéia, os fenômenos revelar-se-iam em sua historicidade interna, em suas “pré e pós-história”, as quais não equivalem a fenômenos que lhes antecedem e sucedem por uma proximidade cronológica, mas que podem estar separados por séculos. Longe de possuir um estabelecido método *a priori*, tal tarefa constitui-se por um esforço de retornar sempre às coisas mesmas, adentrando a cada vez em novas camadas de interpretação dos objetos, até percorrer o ciclo dos extremos em todas as suas possibilidades: “método é caminho indireto, é desvio” (BENJAMIN, 1984, p. 50); ele não pode ser estabelecido independentemente de seu objeto, mas pelo contrário, é este que pede seu próprio método.

Apartando a verdade e as idéias do âmbito do conceito e da intenção, Benjamin opõe-se também à fenomenologia de sua época: “a verdade é a morte da intenção” (BENJAMIN 1984, p. 58). De natureza não-intencional, a verdade apresenta uma estrutura lingüística e histórica. “O ser livre de qualquer fenomenalidade, no qual reside exclusivamente esta força, é a do Nome. [...] A idéia é algo de lingüístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra” (BENJAMIN, 1984, p. 58). À idéia, no plano lingüístico, corresponde o nome. Aqui, Benjamin remete-nos a seu ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, de 1916, em que afirma que a linguagem nomeadora de Adão comunicava a essência

respectiva tradução dos termos por “representação” e “exposição” ou “apresentação”, sugestão que adotamos aqui.

¹⁴ Na versão da *Origem do Drama Barroco Alemão* por nós utilizada, traduzida por Sérgio Paulo Rouanet, temos: “nos pormenores do conteúdo material”. O termo aqui em questão seria novamente *Sachgehalt*, para o qual, conforme já mencionamos, adotamos a tradução de Jeanne Marie Gagnebin por “teor coisal”.

¹⁵ Na tradução de Rouanet, encontra-se: “a verdade, presente no bailado das idéias representadas, esquiva-se a qualquer tipo de projeção no reino do saber”. Tendo em vista a sugestão, acima mencionada, de Jeanne Marie Gagnebin para a tradução de *Darstellung* por “exposição” em vez de “representação”, preferimos substituir a expressão “idéias representadas” por “idéias expostas”.

espiritual das coisas com o homem, e deste, com Deus, sendo um reflexo do criador sobre as criaturas. Com a queda do Paraíso, porém, a imediaticidade e a organicidade da linguagem humana se perdem, de modo que seus signos tornam-se arbitrários: a função comunicativa da linguagem passa a se sobrepor a sua função expressiva, de modo que ocorre uma “sobredenominação”, uma infinita mediação do conhecimento, típica da linguagem humana pós-queda e de todo conhecimento histórico. No entanto, ao associar as idéias aos nomes, Benjamin não pretende fundamentar o discurso filosófico numa verdade eterna e associá-lo à linguagem divina: as idéias não se dão numa linguagem primordial, pois “a filosofia não pode ter a arrogância de falar no tom da revelação” (BENJAMIN, 1984, p. 59), mas numa “percepção original”¹⁶, em que as palavras não tiveram sua “dignidade nomeadora” solapada em proveito de sua dimensão cognitiva e comunicativa de conteúdos. É por meio de tal percepção primordial que os fenômenos podem ser expostos em sua idéia, em sua origem. “A exposição do ‘drama barroco’ como idéia implica, portanto, sua consideração como nome. Trata-se do momento em que ele é arrancado do mundo dos fatos, ganha dimensão simbólica e se transforma numa imagem histórica afastada do curso cronológico do tempo” (GATTI, 2009, p. 104): trata-se da exposição de sua origem, de sua historicidade imanente.

Em sua reabilitação do drama barroco alemão enquanto gênero literário, Benjamin realiza uma reabilitação estética da alegoria, rejeitada como imperfeita pela estética romântica por não apresentar a bela aparência totalizante do símbolo. Benjamin vale-se de certas considerações de Creuzer, que afirma que “símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo desenvolvimento” (CREUZER apud BENJAMIN, 1984, p. 187). Tal reabilitação remete-nos, em última instância, a uma reabilitação da própria temporalidade como elemento formal constitutivo das obras de arte, já que a alegoria é, então, valorizada por Benjamin como forma de expressão por excelência da temporalidade e da historicidade, enquanto o símbolo o seria do mito: produto humano apresentado como realidade aparentemente natural, a obra simbólica adquire, segundo Benjamin, uma existência mítica, torna-se uma espécie de “fetiche”, no sentido atribuído ao termo por Marx; já na alegoria, conhecida desde a Antigüidade como forma de “falar uma coisa para significar outra”, não

¹⁶ Tal “percepção original” não deve ser compreendida num sentido fenomenológico que remeta à intencionalidade da consciência, ou a uma abertura a um plano ontológico originário, mas como uma percepção voltada para essa dinâmica da “origem”, que opera um salto para fora da perspectiva histórica cronológica e realiza um trabalho de destruição e salvação dos fenômenos, expondo-os em uma historicidade concebida em termos de intensidade.

haveria, ao transmitir uma idéia, a imediaticidade e a instantaneidade típicas do símbolo, mas sim uma sucessão temporal que permaneceria sempre em aberto. Enquanto o símbolo nos transmitiria a falsa aparência de um mundo reconciliado, harmônico, mascarando suas contradições, embotando, assim, também a esperança de sua transformação, a alegoria, por sua vez, ao romper a aparência de totalidade harmônica e orgânica, traria em sua própria forma a historicidade, a contradição, o estranhamento; ela expõe, assim, uma visão do processo histórico como declínio, sofrimento e morte, revelando-nos uma realidade em ruínas, fragmentada por contradições, dialeticamente dilacerada, na qual está ausente qualquer perspectiva de transcendência. A alegoria isola um elemento da totalidade de seu contexto da vida, priva-o de sua significação – daí o seu caráter fragmentário –; em seguida, junta os fragmentos, rearranjando-os em um novo todo, de modo que se criam novos sentidos, as coisas são obrigadas a significar outras. Tais procedimentos da alegoria estão presentes na técnica de montagem, típica da arte moderna, como veremos. A obra alegórica, portanto, apresenta um caráter cindido e fragmentário. A fragmentação da realidade gera, como observa Benjamin acerca do drama barroco, o sentimento de melancolia, característico daquele tempo marcado por uma eticidade cindida, relacionada às guerras religiosas da Reforma e da Contra-Reforma e ao início do desenvolvimento do capitalismo – sentimento este que se estenderia até hoje, com a completa mercantilização da vida pela sociedade capitalista tardia.

Sendo refratário, como observa Luciano Gatti, à transposição de um fenômeno “para uma época alheia ao material histórico ao qual ele deu forma” (GATTI, 2009, p. 111), Benjamin dedica-se, na primeira parte da *Origem do Drama Barroco Alemão*, a criticar a confusão – gerada por se tomar a *Poética* de Aristóteles como cânone estético –, cristalizada ao longo de séculos, que relaciona o drama barroco à tragédia clássica, tomando-o como uma forma imperfeita e inacabada desta: fenômenos culturais radicalmente distintos, a tragédia apresentaria, por meio de sua forma simbólica, o mito como seu “teor coisal”, enquanto o drama barroco, alegórico por excelência, teria assimilado como “teor coisal” a história – mais especificamente, a história como um processo imanente de conflito e sofrimento. Benjamin estabelece, na realidade, um paralelo entre o drama barroco e o expressionismo alemão: seria na dimensão da linguagem, marcada pelo excesso do esforço alegórico no contexto de uma realidade cindida pela historicidade imanente, por um jogo com a técnica de composição artística da montagem, que rompe com a aparência totalizante, que o expressionismo revelar-se-ia em sua afinidade com o drama barroco. Segundo Peter Bürger, o que teria possibilitado o desenvolvimento, por Benjamin, da categoria de alegoria e sua aplicação ao estudo da

literatura barroca teria sido justamente sua experiência no trato com as vanguardas, a ele contemporâneas, e não o oposto: a condição do máximo desdobramento do objeto no presente teria permitido lançar luz para interpretar as etapas anteriores de seu desenvolvimento (BÜRGER, 2012, p. 126).

Tendo em vista tais considerações, Benjamin viu no drama barroco e, como veremos nos capítulos seguintes, em certos fenômenos da arte moderna do século XX, fenômenos artísticos tipicamente alegóricos, marcados por um jogo com a técnica de composição artística que rompe com a aparência totalizante, “um procedimento crítico imanente à própria obra, como se ela mesma já iniciasse sua crítica na busca de seu teor de verdade” (GATTI, 2009, p. 64).

Experiência, narrativa, vivência de choque: transformações das condições de produção e recepção da obra de arte na modernidade e suas implicações para a arte e a crítica

Pode-se dizer que, com a *Origem do Drama Barroco Alemão*, fecha-se um ciclo de escritos de Benjamin voltados à literatura clássica alemã, a partir do qual ele se dedicará a escritos sobre fenômenos da arte moderna e a uma compreensão “materialista”¹⁷ da história e da arte, pensando-a a partir da perspectiva das suas condições de produção e recepção, radicalmente transformadas na modernidade, que impõem novos desafios para a arte e sua crítica, subvertem toda a produção artística e política. Neste contexto se insere sua reflexão acerca da derrocada da experiência (*Erfahrung*) e da forma da narrativa tradicional, temática que, como observa Jeanne Marie Gagnebin, o ocupa desde seus primeiros escritos¹⁸ e já fundamenta uma “arqueologia da modernidade” a ser desenvolvida nos ensaios sobre Baudelaire e nas *Passagens*: “trata-se de uma interrogação que diz respeito à estética no sentido etimológico do termo, pois Benjamin liga indissociavelmente as mudanças da

¹⁷ Benjamin haveria entrado em contato com autores marxistas inicialmente a partir da leitura de *História e Consciência de Classe*, de Lukács, em 1924, ano em que conhece Asja Lacis e toma conhecimento acerca da realidade política da URSS (“Comentário”. In: *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 285). Futuramente, a amizade com Brecht irá intensificar tal contato de Benjamin com a literatura marxista. No entanto, as relações de Benjamin e do próprio Brecht com o marxismo ortodoxo são complexas, de modo que, infelizmente, uma investigação acerca de tais relações foge ao escopo do presente trabalho e se coloca como uma possibilidade para pesquisas futuras.

¹⁸ Ver o texto “Experiência” (In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2002).

produção e da compreensão artísticas a profundas mutações da percepção (*aisthêsis*) coletiva e individual” (GAGNEBIN, 2009, p. 55).

As formas de percepção das coletividades humanas se modificam ao longo dos períodos históricos, de acordo com as modificações de seus modos de existência. “O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (BENJAMIN, 1987, p. 169). Benjamin cita os estudos de Riegl e Wickhoff, da escola de Viena, acerca da indústria artística do período do Baixo Império Romano como precursores na tentativa de tentar extrair, a partir do estudo da arte de determinada época, conclusões sobre a respectiva forma de organização da percepção humana, projeto a que ele mesmo se dedica. No entanto, “por mais penetrantes que fossem, essas conclusões estavam limitadas pelo fato de que esses pesquisadores se contentaram em descrever as características formais do estilo de percepção característico do Baixo Império. Não tentaram, talvez não tivessem a esperança de consegui-lo, mostrar as convulsões sociais que se exprimiram nessas metamorfoses da percepção” (BENJAMIN, 1987, p. 169-170). Benjamin, por sua vez, deseja mostrar as transformações sociais, relacionadas à divisão capitalista do trabalho, ao desenvolvimento da técnica e à configuração da vida nas metrópoles modernas, subjacentes a tal transformação estrutural da forma de percepção na modernidade.

Em *Experiência e Pobreza*, ensaio de 1933, Benjamin fornece-nos o diagnóstico da destruição, para o homem moderno, do âmbito da experiência tradicional, que, caracterizada por uma intersubjetividade positiva cristalizada através de gerações, por uma memória e uma tradição – entendida como processo histórico de transmissão de saber – compartilhadas por todos os indivíduos de uma coletividade e retomadas na palavra transmitida de pai a filho, basear-se-ia em vida e trabalho comuns, sendo, deste modo, identificada por Benjamin com o ambiente pré-capitalista da oficina, depositário de saberes práticos. Antigamente, afirma Benjamin, sabia-se “exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos” (BENJAMIN, 1987, p. 114). Em detrimento de tal experiência, o isolado indivíduo moderno, por sua vez, restringe-se ao âmbito da vivência (*Erlebnis*) ou “experiência vivida”, à condição da vivência do choque no cotidiano das metrópoles, choque que cabe à consciência amortecer. Trancafiado em sua consciência, encontra-se impedido de

expressar em palavras sua situação, devido, principalmente, às rápidas transformações empreendidas, no mundo e na vida dos homens, pelo desenvolvimento do capitalismo e da técnica, gerando um enorme abismo, nunca antes visto, entre gerações: assim, o homem moderno teria perdido o referencial de sentido enraizado na tradição, a qual se revelaria estéril para orientar a compreensão do mundo em que vive. Na sociedade burguesa, ocorre um processo de interiorização psicológica por parte dos sujeitos. Tal pobreza de “experiências comunicáveis” teria, segundo Benjamin, se radicalizado com o devastador advento da Primeira Guerra Mundial:

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. [...] Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1987, p. 114-115).

Profundamente relacionada à divisão capitalista do trabalho e intensamente disseminada nas relações interpessoais estranhadas da vida moderna, a dissolução da experiência teria sua ilustração viva na figura do operário não qualificado, a base da produção capitalista. Enquanto no trabalho artesanal haveria uma continuidade entre suas etapas, tal conexão se dá de forma autônoma e coisificada para o operário na linha de montagem da fábrica, na qual a peça entra e desaparece de forma arbitrária, independentemente de sua vontade. Em vez de o trabalhador utilizar os meios de produção, é o contrário que ocorre: por meio de um adestramento, seus movimentos se adequam aos movimentos uniformes e constantes da maquinaria. Distinto do trabalho artesanal, fundado na aquisição e desenvolvimento progressivo de saberes e técnicas por meio da prática, esse trabalho é alheio a qualquer experiência: o trabalho é alienado não só na relação do sujeito com o objeto, que lhe é estranhado e não lhe pertence, mas, como afirma Marx, na relação do sujeito consigo mesmo, com sua própria atividade e, por conseguinte, na relação com os outros sujeitos. “Na relação do trabalho alienado, cada homem olha os outros homens segundo o padrão e a relação em que ele próprio, enquanto trabalhador, se encontra” (MARX, 1975, p. 166).

A esta “vivência do operário com a máquina” corresponderia a vivência do choque do transeunte que mergulha na multidão das ruas das grandes cidades modernas. Com o desenvolvimento da técnica na modernidade, tem-se uma mudança estrutural na sensibilidade humana, caracterizada por um bombardeio de estímulos, tendo a imagem e o olhar uma importância central. No entanto, o âmbito da própria recepção ótica do homem moderno seria, conforme afirma no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, permeado

do que chama de “dominante tátil”, de “elementos táteis”, que se referem a choques e golpes perceptivos violentos: “nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que a dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica” (BENJAMIN, 1987, p. 194). O choque está impresso no próprio corpo do homem moderno: ele remete à sua própria forma de percepção da realidade, marcada pela vivência do choque físico e perceptivo nas grades cidades, constantemente sujeito a uma estimulação sensorial cada vez mais intensa e rápida, em meio a turbulentos encontros com a multidão e a uma intensa profusão de imagens e anúncios publicitários. Na arte moderna, por sua vez, observar-se-ia, por meio do jogo com a inserção da técnica de montagem, um procedimento voltado para uma produção de choques no espectador: em substituição à antiga forma de recepção artística da contemplação e recolhimento solitários do espectador na obra, teríamos uma forma de recepção distraída e marcada pelo efeito de choque com a montagem de imagens. Tais transformações, que crescentemente permeariam todos os domínios da arte, na arte moderna, encontrariam no cinema o seu espaço privilegiado.

Estreitamente relacionada à pobreza de “experiências comunicáveis” é a tese, pormenorizadamente desenvolvida em *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, ensaio de 1936, de que a tradicional “arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1987, p. 197). Forma de contar uma história transmitindo um conselho – não tanto uma resposta a uma pergunta, mas uma sugestão para a continuação da história narrada –, um ensinamento orientado para *práxis*, a narrativa tradicional pressupõe uma experiência comum ao narrador e ao ouvinte: ela sempre apresenta, nas diversas formas que assuma – parábola, conto de fadas, crônica, poesia épica –, uma “dimensão utilitária”. A autoridade do narrador advém de uma sabedoria que passa de uma pessoa a outra, de uma experiência coletiva cristalizada, seja esta proveniente de terras longínquas ou de gerações passadas locais, correspondentes, respectivamente, às figuras do “marinheiro comerciante” e do “camponês sedentário”, os dois tipos arcaicos do narrador. Estes teriam, ao longo dos tempos, sofrido uma interpenetração, para a qual o sistema medieval das corporações de ofício teria especialmente contribuído: o “mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro” (BENJAMIN, 1987, 199). Deste modo, os artífices teriam sido os responsáveis pelo aperfeiçoamento da arte de narrar, unindo aqueles dois tipos de saber. “Substância viva da existência” na qual o conselho é tecido, a experiência constitui a fonte a que todos os narradores sempre recorreram e tinha o âmbito da atividade artesanal, na divisão

pré-capitalista do trabalho, como o local privilegiado no qual era transmitida. A forma tradicional de narrativa, afirma Benjamin, é ela mesma “uma forma artesanal de comunicação”, que imerge na própria vida do narrador aquilo que está sendo narrado, para a seguir daí retirá-lo, incorporando-o à vida daquele que escuta. Deste modo, “a marca do narrador” se imprimiria na narrativa, tal qual “a mão do oleiro na argila do vaso”.

Com todo um processo secular de racionalização e desenvolvimento das forças produtivas, com o “desencantamento do mundo”, para utilizar a expressão de Weber, tem-se, segundo Benjamin, o definhamento das formas tradicionais de experiência e narrativa. No início da modernidade, o surgimento do romance burguês, com *Dom Quixote*, representaria o primeiro indício deste processo: ao contrário da narrativa, que, mesmo quando escrita, nascia da tradição oral e a nutria, o romance se vincula essencialmente ao livro, sendo sua difusão apenas possível com o advento da imprensa. Sua forma de produção e recepção é marcadamente individual. Sua origem é o isolado e solitário indivíduo burguês, “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1987, p. 201), já que não pode sequer verbalizar sua situação. Girando em torno da descrição desta vida, o romance burguês apresenta-nos, ao seu término, um fim mais rigoroso do que o de qualquer tradicional narrativa, nele não havendo a plenitude de sentido – baseada na experiência – que, como observa Jeanne Marie Gagnebin, caracterizava sua abertura, da qual podiam emanar, como sugestão à sua continuação, os ensinamentos orientados para a práxis: o “romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN, 1987, p. 213). Jeanne Marie Gagnebin enfatiza que a teoria benjaminiana da dimensão da abertura da obra de arte, de seu “não-acabamento essencial”, explorada em tendências da arte moderna, já se encontra antecipada em *O Narrador*: na estrutura da narrativa tradicional, essa abertura se apoiava na plenitude de sentido conferida pela experiência que lhe era subjacente e permitia uma profusão de sentidos ilimitada, sempre possibilitando a extração de novos ensinamentos orientados para práxis. (GAGNEBIN, 1987, p. 12-13).

Outro indício de tal processo de secularização seria, por outro lado, a consolidação de outra forma de comunicação, também apenas possível com o advento da imprensa: a informação jornalística. Radicalmente oposta à arte de contar (e recontar) “histórias surpreendentes”, esta forma industrial de comunicação caracteriza-se por enumerar uma série

de fatos, que só quando novos apresentam relevância, acompanhando-os sempre de uma explicação, ausente na narrativa, que lhes dê plausibilidade: tampouco aqui haveria espaço para aquela abertura, típica da narrativa, que dá ao ouvinte liberdade para interpretar a história a seu bel-prazer, mergulhando-a em sua experiência – de modo que daí extraia um ensinamento – e, ao mesmo tempo, conferindo-lhe amplitude de sentido.

Tendo em vista tal diagnóstico benjaminiano da modernidade, Jeanne Marie Gagnebin alerta, no entanto, para que não se relacione o pensamento de Benjamin às perspectivas “moralizantes”, freqüentes na contemporaneidade, que nos chamariam para um retorno, para uma busca de uma “continuidade perdida”:

Por certo, Benjamin não escapa, às vezes, a um tom nostálgico, tom comum, aliás, à maioria dos teóricos do “desencantamento do mundo”, quando evoca as “comunidades” de outrora nas quais memória, palavras e práticas sociais eram compartilhadas por todos. Porém, sua visada teórica ultrapassa de longe esses acentos melancólicos. Ela se atém aos processos sociais, culturais e artísticos de fragmentação crescente e de secularização triunfante, não para tentar tirar dali uma tendência irreversível, mas, sim, possíveis instrumentos que uma política verdadeiramente “materialista” deveria poder reconhecer e aproveitar em favor da maioria dos excluídos da cultura, em vez de deixar a classe dominante se apoderar deles e deles fazer novos meios de dominação. Tal é, pelo menos, a exigência teórica e política que orienta as afirmações, muitas vezes ousadas, do ensaio sobre a reprodutibilidade técnica ou do pequeno texto “Experiência e Pobreza” (GAGNEBIN, 2009, p. 55-56).

Enquanto em *O Narrador*, Benjamin diagnostica a destruição da experiência e a difícil relação com a tradição a partir do declínio da arte tradicional de narrar, em *Experiência e Pobreza*, por sua vez, aponta justamente no caráter problemático dessa relação a chance de um novo recomeço, já vislumbrado em certas experiências artísticas como as das diversas vanguardas e a do teatro épico de Brecht. Portanto, longe de ater-se apenas a uma perspectiva nostálgica frente a tal processo de secularização e fragmentação, representado pela destruição da experiência e da narrativa, mas, olhando-o da perspectiva de uma nova função social revolucionária assumida pela arte, Benjamin afirma que a humanidade deve assumir tal “pobreza de experiência” como a única possibilidade que a “impele a ir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a esquerda nem para a direita” (BENJAMIN, 1987, p. 116). Refratário a tentativas de preservar ideais estéticos que não apresentam qualquer relação com a realidade histórica, de tentar recriar, a partir das isoladas vivências dos indivíduos, a aparência de uma experiência coletiva, Benjamin valoriza certas tendências da arte moderna que, a partir de uma tradição e experiência esfaceladas, esvaziadas e “pobres”, *constroem* uma nova linguagem, experimental

e arbitrária, mobilizada não para a descrição desta realidade em fragmentos, mas para sua transformação, já que, como afirma Brecht, citado por Benjamin, hoje, menos que nunca, a mera “reprodução da realidade” pode nos dizer algo sobre ela. As “relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo –, não mais se manifestam. É preciso, pois, *construir* alguma coisa, algo de *artificial*, de *fabricado*” (BENJAMIN, 1987, p. 106). Assim, essa dimensão *construtiva* faz-se presente como oposição a uma linguagem reificada, tecnicizada, orientada, por meio de mera enumeração aditiva e coerente de seus fatos, como o faria a linguagem informativa, para uma descrição da realidade, que não nos permite realmente conhecê-la, mas, ao contrário, mascara suas contradições. Tais considerações benjaminianas sobre a linguagem artística, sobre novas possibilidades formais para a arte inscrevem-se num contexto de possibilidade de uma nova função social revolucionária assumida pela arte, que busca romper com o status de autonomia da arte na sociedade burguesa.

Considerando o diagnóstico de Benjamin acerca do esvaziamento da tradição e da narrativa, da incapacidade da linguagem discursiva, instrumentalizada e esvaziada, em expor uma constelação de verdade histórico-social, já que o homem moderno não é capaz de traduzir em palavras sua situação, pois encontra-se desprovido de experiência e, deste modo, do referencial de sentido enraizado na tradição, como pensar a relação entre arte e engajamento para Benjamin? A partir do diagnóstico benjaminiano acerca da incapacidade de um ensinamento prático por meio das formas tradicionais de narrativa, agora esvaziadas de seu sentido para o homem moderno, como compreender a força de crítica social e intervenção política da arte? Como pensar uma pretensão de crítica social e engajamento político da arte, neste contexto de incomunicabilidade diagnosticado por Benjamin? Como poderia a arte tomar parte em um processo de crítica social entendida como um “escovar a história a contrapelo”, como dirá Benjamin nas “teses” *Sobre o Conceito de História*, fazendo justiça ao apelo dos historicamente oprimidos, a seus sofrimentos e esperanças frustradas? Como poderia a arte expor uma tal constelação redentora e revolucionária da história, voltada à transformação do presente e do próprio passado?

Este paradoxo, típico da modernidade, estaria concentrado na tão importante problemática benjaminiana da narração, segundo Gagnebin, que concentra, simultaneamente, a constatação da impossibilidade da narração e a exigência de uma nova história. Na verdade, segundo Gagnebin, mais do que caracterizar nossa específica situação histórica, apesar de nela encontrar, com a destruição da experiência pelo capitalismo, sua formulação mais radical

e violenta, tal paradoxo encontrar-se-ia no coração da própria linguagem humana – e, portanto, de todas as suas formas de saber, já que estruturam-se lingüisticamente – posterior à queda do Paraíso, desprovida da imediatez da linguagem adâmica e de sua relação orgânica com a *physis*, nascendo “de uma exigência contraditória de memória, de reunião, de recolhimento, de salvação e, inversamente, de esquecimento, de dispersão, de despedaçamento, de destruição” (GAGNEBIN, 2009, p. 6). Nos capítulos seguintes, buscaremos compreender como, nas interpretações de Benjamin do surrealismo e do teatro épico de Brecht, articular-se-ia uma possível “saída” benjaminiana para tal questão – sem, porém, tentar eliminar tal inevitável paradoxo – acerca de como se pensar, no panorama de destruição da experiência e esvaziamento da narrativa, a relação entre arte, crítica social e engajamento político. Neste contexto, haverá uma retomada daquela articulação, vista neste capítulo, da relação entre interrupção, crítica e verdade com o enfoque dado, no âmbito da linguagem artística, ao jogo com a técnica de montagem de imagens e à figura do corpo humano como elementos que resistiriam à esvaziada estrutura narrativa, a partir dos quais poderia se dar aquela construção de uma nova linguagem, experimental e arbitrária, no contexto de uma pretensão de transformação da realidade social pela arte.

Capítulo II: Em torno do surrealismo

Escrito em 1929, o ensaio *O surrealismo. O Último Instantâneo da Inteligência Européia* insere-se num contexto de preocupação de Benjamin acerca da necessidade de se repensar um papel eficaz para o intelectual no contexto de exigência de uma transformação revolucionária da sociedade, preocupação subjacente a diversos de seus escritos ao longo da década de 1930 e em relação à qual, como veremos no capítulo seguinte, o teatro épico apresentará uma importância central. O ensaio situa-se num momento de politização do movimento surrealista, ocorrido entre 1927 e 1930, que leva a querelas entre diversos de seus membros da fase inicial, ao rompimento por parte de alguns e ao compromisso do grupo com o comunismo¹⁹, que será declarado por André Breton no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, de 1930, em que realiza um balanço deste percurso e afirma que “só se pode contar, para a libertação do homem, primeira condição do espírito, com a Revolução Proletária” (BRETON, 1985, p. 128). Assim situado, o ensaio de Benjamin busca realizar uma avaliação crítica do surrealismo em tal momento de transição, de tomada de posição política revolucionária, e esboça certas possibilidades por ele vislumbradas para sua intervenção política eficaz.

Imagem, escrita automática, montagem: em busca do “maravilhoso no cotidiano”

O surrealismo nasce como um movimento de vanguarda profundamente inspirado pelos estudos de Freud acerca dos fenômenos oníricos e do funcionamento do inconsciente²⁰.

¹⁹ Em 1927, alguns membros do grupo, como André Breton, Paul Éluard e Louis Aragon filiaram-se ao Partido Comunista Francês. No entanto, a permanência dos dois primeiros não durou mais do que algumas semanas, devido a diversas querelas com o Partido.

²⁰ Em 1937, Breton enviou uma carta a Freud, convidando-o para participar de uma coletânea de relatos do sonho. Freud agradeceu, porém, respondeu não estar interessado, pois, a seu ver, o fenômeno do sonho só apresentava interesse na medida em que, por meio da interpretação analítica, se pode extrair do “conteúdo manifesto” do sonho, de seu enunciado literal, um “conteúdo latente” relativo às atividades do inconsciente. O interesse do surrealismo pelo relato do sonho em si mesmo, enquanto linguagem, e não como material para a interpretação analítica, “ou seja, enquanto significante, e não uma busca de algum significado”, era rejeitado por Freud. (WILLER, Cláudio. “Prefácio”. In: *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 20).

No *Manifesto do Surrealismo*, de 1924, Breton fornece-nos a célebre definição do termo “surrealismo”²¹, em irônico formato enciclopédico:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida. Deram testemunho de SURREALISMO ABSOLUTO os srs. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. (BRETON, 1985, p. 58).

Como afirma Breton, o homem, esse “sonhador definitivo”, teria tido, historicamente, em nome da “civilização e do progresso”, seu pensamento submetido ao império das regras lógicas do pensamento racional, sua imaginação cada vez mais atacada, aleijada e restrita a “atuar segundo as leis de uma utilidade arbitrária” (BRETON, 1985, p. 34), escravizada por imperativos práticos socialmente impostos: em sua vida cotidiana, o homem se encontra preso a um hábito psíquico de apenas reter e encadear eventos parecidos, deixando escapar toda uma dimensão enigmática do pensamento reprimido pela consciência, da vida, dos espaços e dos próprios objetos que nos rodeiam, reduzidos e escravizados à utilidade que lhes é imposta pela ordem social. “Esta intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, embala os cérebros” (BRETON, 1985, p. 39). Devido ao princípio social da utilidade, a imperativos prático-morais e intelectuais, seria reprimida e escaparia ao pensamento consciente do homem sua dimensão espiritual mais profunda, a dimensão do “funcionamento real do pensamento”, o âmbito do fluxo incessante de associações do inconsciente, e reprimido o poder de sua imaginação, manifesto nos fenômenos do sonho.

Na filosofia, a repreensão da dimensão da imaginação teria sido realizada com o paradigma ocidental de razão e de conhecimento verdadeiro, com a imposição do reino das idéias abstratas, das regras lógicas para o pensamento, com a separação entre certeza e erro e a busca de um conhecimento abstrato, lógico, tido como o verdadeiro, que repreende a

²¹ Conforme Breton, o termo “surrealismo” teria sido adotado pelo grupo em homenagem a Guillaume Apollinaire, que parecia ter sido diversas vezes arrebatado pela mesma disposição de espírito a que o grupo se propunha. (BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo”. In: *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 56). Apollinaire “empregou o adjetivo pela primeira vez em 1917, para referir-se à sua peça teatral *Les Mamelles de Tirésias* como um ‘drama surrealista’” (NASCIMENTO, Flávia. “Apresentação”. In: *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 14).

sensibilidade como fonte do erro. Assim, Jeanne Marie Gagnebin retoma a observação de Josef Fūrnkās de que podemos ler o *Camponês de Paris*, de Aragon, em particular o célebre “Prefácio a uma mitologia moderna”, seu primeiro capítulo, “como uma paródia de meditação cartesiana. [...] O resultado dessa operação provocativa e jubilatória é este texto labiríntico sobre o labirinto da cidade e sobre o labirinto do pensar” (GAGNEBIN, 1996, p. 241-242). Historicamente, os filósofos teriam, segundo Aragon, se agarrado ao sofisma da “certeza como evidência”: variando em graus de acordo com os sistemas de cada filósofo, a certeza, por mais reduzida que fosse, sempre foi apresentada com caracteres definíveis e próprios, que a distinguiriam do erro e a definiriam como “realidade”. “Dessa crença fundamental procede o sucesso da famosa doutrina cartesiana da evidência” (ARAGON, 1996, p. 38). Como critério para julgar a verdade da realidade, Descartes havia tomado o caráter de imediatez do “eu” pensante, do *cogito*, como o ponto de partida que levará ao critério da evidência e da clareza para realizar o julgamento acerca da verdade do mundo exterior²². No entanto, justamente aqui residiria o ponto fraco: também “o erro se faz acompanhar da certeza. O erro se impõe pela evidência. E tudo que se diga da verdade, que se diga também do erro: não será engano maior. Não haveria erro sem o próprio sentimento da evidência.” (ARAGON, 1996, p. 38). A evidência acompanharia não só a imagem da verdade, mas também a do erro: se o erro não fosse acompanhado também pela evidência, ninguém nunca se deteria nele.

Portanto, trata-se, para o surrealismo, não de evitar o erro, mas de aproveitar os tortuosos caminhos a que o erro leva, de errar em seu duplo aspecto, como observa Gagnebin (GAGNEBIN, 1996, p. 243), de erro e de errância, a fim de se libertar dos grilhões da razão, da consciência, da identidade, do cotidiano. Não se trata, no entanto, de uma queda no irracionalismo como contraposição ao racionalismo iluminista, mas, por meio de tais errâncias, de provocar a perda da ilusão do autodomínio consciente e exprimir o “funcionamento verdadeiro do pensamento”, conforme afirma Breton no trecho acima citado do *Manifesto*; pode-se afirmar que trata-se, assim como para Freud, de uma ampliação do próprio conceito de razão. Desta forma, o surrealismo busca captar as estranhas forças das profundezas do espírito e fazer a imaginação retomar os seus direitos, libertar a imaginação criativa, vendo nisso uma afirmação enfática da liberdade humana, como afirma Breton:

²² Vale lembrar que, no percurso especulativo-argumentativo das *Meditações Metafísicas* cartesianas, tal passagem não é imediata, mas só temos de fato o reestabelecimento da certeza da existência do mundo exterior após o estabelecimento, a partir da certeza de si, da certeza da existência de Deus.

Só o que me exalta ainda é a única palavra: liberdade. [...] Atende, sem dúvida à minha única aspiração legítima. Entre tantos infortúnios por nós herdados, deve-se admitir que a *maior liberdade de espírito* nos foi concedida. Devemos cuidar de não fazer mal uso dela. Reduzir a imaginação à servidão, fosse mesmo o caso de ganhar o que vulgarmente se chama a felicidade, é rejeitar o que haja, no fundo de si, de suprema justiça. Só a imaginação me dá contas do que *pode ser*, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível; é bastante também para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar (como se fosse possível enganar-se mais ainda). Onde começa ela a ficar nociva, e onde se detém a confiança do espírito? Para o espírito, a possibilidade de errar não é, antes, a contingência do bem?" (BRETON, 1985, p. 35).

Tal defesa do erro e da errância impõe-se como uma enfática defesa da liberdade concebida como liberdade da imaginação, historicamente escravizada. "Como agrada ao homem manter-se no limiar das portas da imaginação! [...] Ensinares-lhe o mecanismo do encadeamento das idéias e o infeliz acreditou ter suas idéias encadeadas (ARAGON, 1996, p. 87)", diz Aragon em *O Camponês de Paris*, pouco antes de nos trazer o fantástico e provocador diálogo do "homem com suas faculdades", no qual a imaginação aparece, aos olhos da inteligência, da sensibilidade e da vontade como um estrangeiro que surgiu repentinamente numa noite de tempestade, talvez até um "grande criminoso" infiltrado entre elas para se esconder; o homem tenta defendê-la, afirmando que é ela quem cuida do conhecimento desde que ele está doente, ao passo que, interrogada sobre o que pensa da imaginação, a inteligência responde não gostar da incerteza (ARAGON, 1996, p. 90). Entra, então, em cena o "discurso da imaginação", que declara guerra a todos e acusa-os de se tornarem vítimas constantes da "ilusão Realidade": "hoje lhes trago um estupefaciente vindo dos limites da consciência, das fronteiras do abismo", prossegue a imaginação, anunciando o nascimento de um novo vício, de uma nova vertigem dada ao homem: "o *Surrealismo*, filho do frenesi e da sombra. Entrem, entrem, é aqui que começa o reino do instantâneo" (ARAGON, 1996, p. 92). Mais subversivo que o haxixe e os demais narcóticos, suscitador de novos e insensatos desejos inimigos da ordem estabelecida, o próprio "gênio em garrafa" e a "poesia em barra":

O vício chamado *Surrealismo* é o emprego desregrado e passional do estupefaciente *imagem*, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela traz consigo no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses. Pois cada imagem a cada lance força-os a revisar todo o Universo. (ARAGON, 1996, p. 93).

Almeja-se, portanto, uma reabilitação da imaginação entendida no sentido mesmo de pensamento que produz imagens: a revalorização dos surrealistas incide justamente sobre essa dimensão sensível, figurativa, imagética do pensamento que, ao longo da história da filosofia,

foi rechaçada por sua instabilidade e submetida a rigorosas regras, por um ideal de conhecimento abstrato e dedutivo, que, desde suas fontes gregas, remeteria a um ideal de estabilidade e imutabilidade. Como observa Jeanne Marie Gagnebin, há, aqui, toda uma ênfase na “dimensão heurística, descobridora das imagens, [...] dimensão mais preciosa ainda na medida em que advém da própria dinâmica da linguagem, e não de fora, da consciência ou da intenção de um sujeito soberano, pretensamente anterior a suas palavras” (GAGNEBIN, 1996, p. 253): por meio deste poder da imagem, poder-se-ia invocar toda uma dimensão do maravilhoso, do onírico, escorregadia em relação ao estado de vigília; poder-se-ia desbravar o funcionamento do pensamento pelo próprio pensamento, da linguagem levando aos limites a própria linguagem, buscando libertá-la das prisões da intenção e da consciência. Conforme afirma Benjamin, no surrealismo, “a imagem e a linguagem passam na frente. [...] A linguagem tem precedência. Não apenas precedência em relação ao sentido. Também em relação ao Eu. Na estrutura do mundo, o sonho mina a individualidade como um dente oco” (BENJAMIN, 1987, p. 22-23).

Há, aqui, uma teoria da imagem do surrealismo: no *Manifesto*, Breton, citando Pierre Reverdy, define a imagem como “uma criação pura do espírito”, que “não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas” (REVERDY APUD BRETON, 1985, p. 52); quanto mais distantes forem as afinidades entre tais realidades, quanto maior o grau de arbitrariedade da relação de aproximação existente entre elas, mais poderosa será a imagem formada, maior será a sua força. No entanto, tal aproximação não pode ser realizada voluntariamente, de forma premeditada e intencional, mas se dá por mero acaso; não pode haver um discernimento consciente acerca de tais relações:

É da aproximação, por assim dizer, fortuita dos dois termos que fulgiu uma luz especial, *a luz da imagem*, à qual somos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores. Se esta diferença mal existe, como na comparação, a centelha não se produz. Ora, não está, a meu ver em poder do homem combinar a aproximação de duas realidades tão distantes. O princípio da associação de idéias, tal como o concebemos, opõe-se a isso. [...] É forçoso, portanto, admitir que os dois termos da imagem não são deduzidos um do outro pelo espírito *em vista* da centelha a produzir, que eles são os produtos simultâneos da atividade que denomino surrealista, limitando-se a razão a constatar e a apreciar o fenômeno luminoso. (BRETON, 1985, p. 70-71).

Apropriando-se do princípio de livre associação de idéias, estabelecido por Freud como método para burlar o julgamento crítico do sujeito, as repressões do ego, os surrealistas valiam-se de diversos métodos para chegar a tais imagens reluzentes compostas da aproximação de realidades distantes, para captar tais iluminações fugidias cuja produção está fora da alçada da intencionalidade da consciência: a escrita automática, que pretendia despejar sobre o papel um fluxo de imagens do inconsciente e dar liberdade à atividade da imaginação; a escrita coletiva, na qual os sujeitos se revezavam na escrita de cada parte do todo, num ato de negação da categoria de produção artística individual, típica da arte burguesa; a montagem, nos poemas e romances, de fragmentos de textos de jornais e anúncios publicitários, e nas artes plásticas, a montagem de imagens e objetos, freqüentemente apenas de seus fragmentos, arrancados de seus habituais contextos e funções. A ênfase no caráter não intencional de tais imagens luminosas leva Breton a caracterizar, num ataque à própria categoria de autor e sua criatividade individual, o artista surrealista como uma espécie de receptáculo destinado apenas a contemplar, recolher e registrar tais conexões arbitrárias e contingentes entre elementos aparentemente distantes da realidade que fulgurariam diante dele: o artista tornar-se-ia um instrumento, um aparelho registrador (BRETON, 1985, p. 60). Para tanto, seria necessária uma certa disposição prévia por parte do sujeito, uma espécie de atenção distraída – inspirada na noção de “atenção flutuante” de Freud –, que o levaria a desconsiderar as associações de idéias habitualmente impostas tendo em vista o agir instrumental cotidiano, orientado para fins socialmente estabelecidos, e o tornaria receptível às conexões arbitrárias e contingentes que se impõem entre palavras e objetos, quando não vistos pelas lentes da racionalidade instrumental²³: assim, temos o motivo surrealista do “acaso objetivo”, um encontro casual, um achado, entre acontecimentos e objetos encontrados ao acaso – o tema surrealista do *objet trouvé* –, aparentemente distantes entre si e que, devido a pequenas afinidades semânticas, se entrecruzam de forma inesperada, reluzem diante do sujeito, produzem uma iluminação, transmitem-lhe um choque e dão impulso inicial para a exploração da narrativa a partir daí. Em *Nadja*, um dos grandes romances surrealistas ao lado de *O Camponês de Paris*, Breton relata-nos, ainda no início da obra, o episódio central de uma

²³ Poderíamos vislumbrar, aqui, uma espécie de prenúncio do conceito de razão instrumental, de Horkheimer e Adorno, que caracteriza uma forma de racionalidade voltada para a dominação da natureza e do homem pelo homem e que se esgota na mera atividade de realizar um cálculo dos meios mais adequados a determinados fins, já previamente estabelecidos e inculcados socialmente nos sujeitos, sem, no entanto, refletir sobre os fins mesmos: assim, a razão é reduzida a mero instrumento, e não um fim em si mesma, como o seria a razão crítica. Acerca da razão instrumental, ver: HORKHEIMER, Max. “Meios e fins”. In: *Eclipse da Razão*. 7ª Edição. São Paulo: Centauro, 2010, e ADORNO, Theodor/HORKHEIMER, Max. “O conceito de Esclarecimento”. In: *Dialética do Esclarecimento*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2006.

visita realizada com um amigo a um mercado de pulgas em Paris, no qual sua atenção teria se voltado por acaso para um exemplar das *Obras Completas* de Rimbaud, poeta considerado como constante fonte de inspiração para ele e colocado como grande nome de uma tradição à qual o surrealismo se filiaria²⁴; a partir de tal objeto encontrado ao acaso, perdido em uma vitrine em meio a uma série de objetos antiquados e sem valor, desenrola-se uma série de acontecimentos independentes, que apresentariam certas coincidências entre si: o livro não estava a venda, mas pertencia à vendedora, que, assim como Breton, era poeta e havia lido *O Camponês de Paris*, de Aragon, e que, em todas as suas manifestações, deixaria entrever um intenso anseio revolucionário (BRETON, 1987, p. 54-58). Tal “acaso objetivo” valorizado pelos surrealistas representava uma tentativa de abdicar do indivíduo burguês e suas pretensões de sentido e conceder primazia ao material, aos próprios objetos, aos sentidos que se figurariam ao sujeito por meio de objetos encontrados ao acaso e das relações estabelecidas entre eles, montadas em constelações – aqui, pode-se notar uma semelhança, à qual retornaremos adiante, com o “método” benjaminiano de construção de “constelações”. Segundo Peter Bürger, o fato de que tais sentidos escapem a uma determinação não altera a expectativa de que possam ser encontrados na própria realidade:

Achando-se o momento ativo da conformação da realidade pelo homem, por assim dizer, ocupado pela sociedade da racionalidade-voltada-para-os-fins, ao indivíduo que protesta contra a sociedade não resta senão abandonar-se a uma experiência cuja característica e valor consistem na falta de compromisso para com esses fins. O fato de que o sentido buscado no acaso deva permanecer sempre incompreensível tem como fundamento a constatação que, sendo determinado, imediatamente tornaria a se dissolver em relações ligadas à racionalidade-voltada-para-os-fins, e perderia com isso o seu valor de protesto. A regressão a uma postura passiva de expectativa deve ser compreendida, portanto, a partir de uma oposição total à sociedade estabelecida. Por não reconhecerem que um determinado estado de dominação da natureza torna indispensável a organização social, os surrealistas correm o perigo de apresentar o seu protesto contra a sociedade burguesa num nível em que este se transforma em protesto contra a socialização enquanto tal. Não está sendo criticado o objetivo determinado, o lucro enquanto princípio que domina a sociedade capitalista-burguesa, mas a racionalidade-voltada-para-os-fins. Paradoxalmente, o acaso – que submete o homem àquilo que lhe é totalmente heterônomo – pode aparecer como código da liberdade. (BÜRGER, 2012, p. 121-122).

Assim, o “não-conformismo absoluto” (BRETON, 1985, p. 81) afirmado pelos surrealistas, sua afirmação enfática da liberdade revelar-se-ia, segundo Bürger, na fase inicial do movimento surrealista, como uma “postura abstrata de protesto” (BÜRGER, 2012, p. 122), como um não-conformismo ainda contemplativo e abstrato, já que qualquer forma de

²⁴ Cf. Breton, no *Manifesto do Surrealismo*, p. 51 e p. 59, e no *Segundo Manifesto do Surrealismo*, p. 127, p. 145 e p. 150. (In: *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985).

comprometimento de cunho prático significaria uma forma de cumplicidade com a realidade dominada pela racionalidade instrumental, pautada pelas finalidades impostas pela sociedade burguesa. Aos praticantes do “vício surrealismo”, segundo Aragon, o princípio de utilidade é algo completamente estranho: eles se entregam a um “jogo sério e estéril”, sem fins práticos estabelecidos, que desnatura a vida e esvazia a vida social de suas finalidades (ARAGON, 1985, p. 94).

Segundo Benjamin, para os surrealistas, “a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a moeda a que chamamos ‘sentido’” (BENJAMIN, 1987, p. 22). Mediante tais experimentações com a linguagem imagética, mediante um jogo de linguagem com imagens, desvencilhado de quaisquer coerções lógicas e irredutível aos imperativos usuais de coerência de sentido, buscar-se-ia alcançar o âmbito de uma experiência onírica, ou melhor, como caracteriza Breton, de “surrealidade”, entendida como “uma espécie de realidade absoluta” na qual sonho e realidade, estados aparentemente contraditórios, se fundiriam (BRETON, 1985, p. 45). Buscava-se trazer à tona, a partir da transfiguração da realidade cotidiana, todo um âmbito do imprevisível, do desconhecido, do enigmático, do maravilhoso: segundo Aragon, no *Camponês de Paris*, “a realidade é a ausência aparente de contradição. O maravilhoso é a contradição que aparece no real. [...] O abstrato começa onde o maravilhoso perde seus direitos” (ARAGON, 1996, p. 228): descobrir o “maravilhoso no cotidiano”, portanto, é ir além da fachada não contraditória da realidade cotidiana, de sua aparência abstrata aparentemente coerente, ordenada segundo os parâmetros da racionalidade instrumental, e descobrir o contraditório, o concreto. Em oposição à abstração da realidade, a experiência do maravilhoso, do contraditório, seria a experiência do próprio concreto, de caráter “indescritível”: “o fantástico, o além, o sonho, a sobrevida, o paraíso, o inferno, a poesia, tantas palavras para significar o concreto” (ARAGON, 1996, p. 228).

Tal noção de experiência²⁵ surrealista voltada para o sonho, o acaso, as relações arbitrárias percebidas entre diversos objetos, aspectos e fragmentos da realidade aparentemente distantes entre si, inscreve-se num projeto de “viver a poesia”, “praticar a

²⁵ É importante ressaltar que a noção de uma “experiência” surrealista, tratada neste capítulo, não se confunde com a noção benjaminiana de uma experiência (*Erfahrung*) coletiva, destruída na modernidade, conforme vimos no capítulo anterior. Ao contrário, trata-se justamente de uma experimentação vanguardista inscrita no contexto de tal destruição, típica da modernidade.

poesia”, num projeto típico das vanguardas de ataque à autonomia da arte e dissolução das fronteiras entre arte e vida, tal como caracteriza Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*. Segundo Bürger, o *status* de autonomia da arte é resultado do desenvolvimento de processos sociais e econômicos da própria sociedade burguesa, por meio dos quais a arte foi desvencilhada de suas anteriores funções sociais – de culto, com a arte sacra, e de representação e auto-afirmação da aristocracia, com a arte cortesã – e cristalizada como uma esfera à parte, uma instituição apartada do âmbito da *práxis* social vital. Segundo Bürger, as vanguardas se caracterizariam não apenas por uma crítica formal a toda a tradição artística precedente, mas por um ataque à própria instituição arte enquanto esfera cristalizada à parte e destituída de função social, de utilidade, em um projeto de dissolução da distância entre arte e vida, de dissolução da arte na vida e transformação desta pela arte. Com a arte moderna, entra-se num crescente processo de auto-reflexividade da arte, em que ela toma consciência de si em seu caráter histórico e se torna questão para ela mesma. As vanguardas teriam, afirma Bürger, como condição de possibilidade, o esteticismo, a partir do qual a arte burguesa entra em seu estágio de autocrítica, cuja ausência de função social da arte na sociedade burguesa, seu *status* de autonomia, torna-se conteúdo da própria arte: ela toma consciência de sua ausência de função. Na sociedade burguesa, a arte teria, segundo Bürger, um papel contraditório tipicamente ideológico: apresenta um status de autonomia, uma existência enquanto instituição apartada do âmbito da *práxis* social vital e destituída de função social, e desta forma, acolhe em si valores expulsos da esfera da vida na sociedade capitalista, como justiça, liberdade e felicidade, projetando uma imagem de uma ordem melhor, e, assim, simultaneamente, denunciando sua inexistência concreta e protestando contra a ordem social vigente. “Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação. Estas são agrupadas dentro de uma esfera ideal” (BÜRGER, 2008, p. 98)²⁶. Assim, enquanto esfera autônoma sem função social, a instituição arte contribuiria, simultânea e contraditoriamente no todo da sociedade burguesa, para a manutenção do *status quo*. Inscreve-se neste ataque vanguardista à instituição arte, neste projeto de “praticar a poesia”, o mencionado ataque dos

²⁶ Para caracterizar tal condição contraditória da arte na sociedade burguesa, Bürger apropria-se do conceito de Marcuse de “caráter afirmativo da cultura”, que designaria “a função contraditória de uma cultura que não deixa de reter ‘a memória daquilo que poderia ser’, mas que é ao mesmo tempo ‘justificação da forma de vida existente’”(BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 37). Tal conceito de “afirmatividade” da cultura pode ser lido, como observa Bürger, como uma tentativa de transposição, para a esfera de pensamento sobre a arte, do modelo marxista de uma crítica dialética da estrutura ideológica da religião, que conteria, simultaneamente, um momento de falsidade – ela é uma ilusão que projeta no céu o que desejaria ver concretizado na realidade – e um momento de verdade, um momento crítico – é expressão da miséria existente na realidade e um protesto contra ela.

surrealistas à categoria de autor e à forma de produção artística individual, bem como à oposição entre produtores e receptores, visando a superação de tais categorias: não seria por acaso, segundo Bürger, que as orientações fornecidas por Breton para a escrita de textos automáticos apresentariam um “caráter de receita”, incitando e fornecendo indicações para que o receptor também a pratique, também produza²⁷. “Com efeito, essa produção não deve ser entendida como artística, devendo antes ser apreendida como parte de uma práxis vital libertadora” (BÜRGER, 2012, p. 102).

Anterior a tal caracterização do projeto das vanguardas por Bürger, o ensaio de Benjamin já afirmava que, com o surrealismo, “o domínio da literatura foi explodido de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a ‘vida literária’ até os limites extremos do possível” (BENJAMIN, 1987, p. 22). Não se trataria de um mero movimento “artístico” ou “poético”, e qualquer crítico cometeria um erro, segundo Benjamin, em assim avaliá-lo: as obras surrealistas não lidariam com literatura, mas, extrapolando os limites da literatura e tornando-a uma prática, vivendo uma “vida literária”, poética, lidaria com experiências – “experiências surrealistas” que ele caracterizará como “iluminações profanas”, conforme veremos adiante. “A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes” (BENJAMIN, 1987, p. 22). Tratava-se de levar uma vida poética, dissolver a própria poesia na vida e, assim, transformar a própria vida. Conforme afirma Breton, no *Manifesto*, dependeria apenas do homem:

[...] pertencer-se por inteiro, isto é, manter em estado anárquico o bando cada vez mais medonho de seus desejos. A poesia ensina-lhe isso. Venha o tempo que ela decreta o fim do dinheiro e parta, única, o pão do céu para a terra! Haverá ainda assembleias nas praças públicas, e *movimentos* dos quais não pensaste participar. Adeus seleções absurdas, sonhos de abismo, rivalidades, longas paciências, a evasão das estações, a ordem artificial das idéias, a rampa do perigo, tempo para tudo! Basta se dar ao trabalho de *praticar* a poesia. (BRETON, 1985, p. 49).

Para levar a cabo esta “vida poética”, dever-se-ia “remontar às fontes da imaginação poética” e aí permanecer (BRETON, 1985, p. 50). Subjacente ao surrealismo, teríamos o motivo romântico do resgate, por meio da arte, do “ser humano em sua totalidade”, do “homem total”: praticando a poesia, levando a cabo uma vida poética, haveria um anseio de unificar o homem historicamente fragmentado, restabelecer uma totalidade destruída pela vida

²⁷ Tais “receitas” podem ser encontradas no *Manifesto do Surrealismo*, p. 62. (In: *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985).

social, pela própria cultura. Mais do que apenas questionar e revolucionar o âmbito da criação artística, romper com a tradição, o surrealismo pretendia transformar o próprio homem, transformação inicialmente mais voltada para o âmbito do indivíduo, por meio do resgate de sua imaginação, da experiência onírica, de toda uma esfera reprimida de sua vida psíquica, e, ao longo do desenvolvimento do movimento e de sua politização mais radical, uma ênfase cada vez maior na transformação da sociedade, da vida social e de suas relações com o sujeito; uma transformação do sujeito em suas relações com o que lhe é interior e exterior, com seu inconsciente e com a sociedade. Inicialmente, em sua dita fase “heróica”, ao longo da década de 1920, marcada pelo gosto pelo choque, pelo escândalo público, a transformação do indivíduo almejada pelo surrealismo centrava-se em tal resgate da imaginação e em uma transformação de sua própria forma de percepção, dos próprios sentidos, um resgate do “gosto de confusão que é próprio dos sentidos. Que os leva a desviar cada objeto de seu uso, a pervertê-lo, como se diz” (ARAGON, 1996, p. 81). Neste sentido, a inserção de fragmentos da realidade na obra por meio da técnica da montagem visaria justamente uma subversão de tais objetos e cenas do cotidiano: por meio de um procedimento alegórico, arrancá-los de seus habituais contextos e funções, da ordem social da qual são cúmplices, subvertê-los e atribuir-lhes novas funções, que desencadeiem o acesso à dimensão poética e onírica do “maravilhoso no cotidiano”. O mesmo pode-se dizer acerca do próprio método de montagem de imagens a partir de fragmentos da realidade, típico da escrita publicitária, por eles apropriado tendo em vista uma subversão dos fins mercadológicos a que esta se destinava – procedimento também realizado por Benjamin em *Rua de Mão Única*, livro publicado em 1928, composto de fragmentos de textos e reclames e “voltado para a produção de uma nova perspectiva da cidade: ele utiliza os anúncios publicitários, mas contra a ordem social que os produz, buscando nessa oposição um novo espaço para o exercício da crítica” (GATTI, 2009, p. 80).

Marcadamente alegóricas, não orgânicas – característica formal comum às vanguardas, por meio do jogo de montagem com imagens –, as obras surrealistas apresentariam uma emancipação das partes frente ao todo, uma separação dos elementos constitutivos da obra, que ganham certa autonomia frente à sua totalidade, processo que Fredric Jameson chama de “autonomização modernista” na arte (JAMESON, 2013, p. 70). Ao contrário da obra de arte orgânica ou simbólica, caracterizada por uma totalidade harmônica entre partes e todo na qual a leitura daquelas só pode ser compreendida a partir deste, e vice-versa, tendo como pressuposto uma concordância de sentido entre ambos, na obra não orgânica, por sua vez, haveria uma emancipação das partes frente ao todo que a elas se

sobrepõe e que constituem enquanto partes necessárias, sem as quais ele não existiria. “Mas isso significa que as partes carecem de necessidade. Num texto automático, que enumera imagens, poderiam faltar algumas delas, sem que o texto se transformasse substancialmente” (BÜRGER, 2012, p. 141-142). Isso valeria, segundo Bürger, para diversos acontecimentos relatados em *Nadja*, e, podemos acrescentar, também em *O Camponês de Paris*, obras nas quais seria possível tanto omitir certos acontecimentos relatados quanto acrescentar outros, ou ainda intercambiá-los, sem que com isso fosse efetuada qualquer modificação substancial na obra. Aqui, o “decisivo é o princípio de construção subjacente a essa série de acontecimentos, e não cada acontecimento em sua particularidade” (BÜRGER, 2012, p. 142). Assim, o todo montado da obra, formado por suas partes emancipadas, apresenta um caráter de unidade contraditória, tensa, cindida, que causa no receptor uma frustração de seus esforços por captar um sentido unívoco a partir da totalidade. Desta forma, temos a “estética do choque”, característica das vanguardas, tal como descreve Bürger:

O receptor experimenta essa recusa do sentido como choque. Este choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la. O choque é ambicionado como estimulante, no sentido de uma mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança na práxis vital do receptor. (BÜRGER, 2012, p. 142).

Por meio do efeito de choque, as vanguardas buscariam romper com o modo reificado de percepção do cotidiano do indivíduo burguês, desnaturalizando-o e estimulando uma mudança de atitude frente a ele.

“Iluminações profanas”, sonho e despertar

Desde sua fase inicial, o surrealismo defendia enfaticamente a liberdade: no entanto, tais manifestações iniciais não iam além da provocação, do mero escândalo público, numa afirmação de um “não-conformismo absoluto” que não iria além de um gesto de protesto abstrato e de uma defesa da liberdade da imaginação criadora de cunho contemplativo, como vimos. Segundo Benjamin, o que teria impulsionado o surrealismo para a esquerda, provocado sua transição de uma “atitude extremamente contemplativa” a uma oposição política revolucionária teria sido uma motivação de cunho anarquista: “a hostilidade da

burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual” (BENJAMIN, 1987, p. 28). Tal transformação teria sido acelerada por acontecimentos políticos como a guerra do Marrocos, impondo aos intelectuais da época a necessidade de um posicionamento. Publicado um ano antes do *Segundo Manifesto do Surrealismo*, em que Breton realiza um balanço de tal transformação política e afirma o comprometimento do movimento com o comunismo, articulando o objetivo de revolta e libertação individual, característico da primeira fase, ao compromisso com a revolução do proletariado, o ensaio de Benjamin sobre o surrealismo, dedicado a uma avaliação crítica do movimento em sua fase de radicalização política, é marcado pela perspectiva de avaliá-lo a partir de uma oscilação entre “fronda anarquista e disciplina revolucionária”. Segundo ele, “desde Bakunin, não havia mais na Europa um conceito radical da liberdade. Os surrealistas dispõem desse conceito” (BENJAMIN, 1987, p. 32). Eles teriam sido os primeiros a aniquilar o conservador ideal moralista e humanista de liberdade então vigente. Conforme afirma Breton, em *Nadja*:

[...] a liberdade, adquirida aqui na terra ao preço de mil e uma difíceis renúncias, exige que nos aproveitemos dela sem restrições enquanto nos for dada, sem consideração pragmática de espécie alguma; e isso porque a emancipação humana, concebida em definitivo sob sua forma revolucionária mais simples, que é ao mesmo tempo a emancipação humana de todas as maneiras, entendamos bem, segundo os meios de que cada um dispõe, continua sendo a única causa digna de se servir. (BRETON, 1987, p. 148).

Para os surrealistas, a “libertação da humanidade” seria a única causa pela qual valeria a pena lutar. No entanto, questiona-se Benjamin, conseguiriam eles “fundir essa experiência da liberdade com a outra experiência revolucionária, que somos obrigados a reconhecer, porque ela foi também nossa: a experiência construtiva, ditatorial, da revolução? Em suma: associar a revolta à revolução?” (BENJAMIN, 1987, p. 32). Assim, ao longo de todo o ensaio, Benjamin explora aspectos do movimento surrealista nos quais vê tal polarização: por um lado, elementos nos quais vê um potencial de revolta anarquista, uma defesa enfática e radical da liberdade, no entanto, de caráter espontaneísta, e, por outro, questiona-se acerca das possibilidades de mobilização de tal potencial para uma experiência construtiva da revolução.

Benjamin vislumbrava, no potencial das experiências surrealistas, o que chama de “iluminação profana”. A experiência surrealista, segundo Benjamin, não se limitaria apenas à embriaguez, aos êxtases produzidos pelos narcóticos, pelo haxixe e pelo ópio, mas configuraria uma “*iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica” (BENJAMIN, 1987, p. 23), para a qual a “iluminação” produzida pela embriaguez, pelo

narcótico, poderia funcionar apenas como uma propedêutica. No entanto, “nem sempre o surrealismo esteve à altura dessa iluminação profana, e à sua própria altura” (BENJAMIN, 1987, p. 23): na verdade, Benjamin percebe, no surrealismo, uma constante oscilação entre uma preparação para a iluminação profana, uma propedêutica do sonho e da embriaguez, e a iluminação profana efetiva, propriamente dita. Em todas as suas obras e manifestações, segundo Benjamin, o surrealismo tenderia ao mesmo fim: “mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que é essa sua tarefa mais autêntica. Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico” (BENJAMIN, 1987, p. 32) e deve ser mobilizado para a revolução. A “iluminação” produzida pela embriaguez seria, assim, apenas uma propedêutica para a verdadeira iluminação, “a iluminação profana”, que faria explodir as “energias revolucionárias” presentes no próprio cotidiano, graças ao desvendamento de seu mistério: “de nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só desvendamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (BENJAMIN, 1987, p. 33). E Benjamin prossegue: “o homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos” (BENJAMIN, 1987, p. 33).

As obras que anunciariam tal “iluminação profana” com a maior força seriam, segundo Benjamin, justamente *O Camponês de Paris* e *Nadja*. Ambas se inserem numa tradição do mito literário da cidade de Paris²⁸, tendo Baudelaire como grande predecessor, cuja obra traria à tona a vida, marcada pela vivência de choque, na grande Paris do século XIX, cidade-fetichismo emblema da modernidade, com seus bulevares e multidões que se chocam, suas passagens e desfiles de mercadorias. No centro do universo surrealista encontrar-se-ia a cidade de Paris, o mais onírico de seus objetos e seu verdadeiro protagonista, segundo Benjamin: Paris é justamente o palco privilegiado onde se exerce a experiência surrealista da busca do “maravilhoso no cotidiano”, do vagar da imaginação e da subversão de seus objetos e espaços corriqueiros. Em *O Camponês de Paris*, Aragon relata-nos suas deambulações pela cidade, nas quais se fundem as errâncias de seu pensamento, de sua imaginação, com suas errâncias pelos espaços urbanos, numa mescla de sonho e realidade, de

²⁸ Conforme Flávia Nascimento, a gênese de tal tradição remontaria ao fim do século XVIII, com obras como *Les nuits de Paris*, de Restif de la Bretonne, e *Tableau de Paris*, de Sébastien Mercier. (“Apresentação”. In: *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 20).

elementos subjetivos e objetivos. Ele assume uma atitude de *flanêur*, espécie de observador da multidão a partir de uma perspectiva interna, que vaga sem rumos ou fins definidos e acompanha com fascínio o espetáculo de cores em movimento que ela constitui, no entanto, sem se fundir a ela, diferenciando-se dos transeuntes imersos em seus afazeres, movimentos e ritmos acelerados típicos do processo de produção capitalista. Neste itinerário urbano, há um destaque central para as passagens, as luxuosas galerias comerciais cobertas por vidros, que conectavam bairros. No capítulo intitulado “A Passagem da Ópera”, Aragon fornece-nos exaustivas descrições de seus espaços e objetos, mescladas com montagens de anúncios comerciais, trechos de jornais, cardápios de cafés, letreiros de teatros; tudo isso permeado por seus próprios devaneios de “passante sonhador” que, ao dirigir-se à cidade e sondá-la com aquela disposição de espírito típica dos surrealistas, com sua atenção distraída – ou, como o próprio título já indicaria, com o olhar estranhado do camponês perante o ambiente urbano –, deparar-se-ia com “a luz moderna do insólito”:

Há na inquietação dos lugares fechaduras que se trancam mal sobre o infinito. Lá onde se persegue a atividade mais equívoca dos seres vivos, o inanimado se reveste, às vezes, dum reflexo de clarões, e mais segredos móveis: nossas cidades são assim povoadas por esfinges desconhecidas que não detêm o passante sonhador se ele não volta para elas sua distração meditativa, esfinges que não lhe colocam questões mortais. Mas, caso ele saiba adivinhá-las, então este sábio que as interroga irá sondar ainda, novamente, seus próprios abismos graças a esses monstros sem rosto. A luz moderna do insólito: eis o que doravante irá detê-lo. Ela reina extravagantemente nessas espécies de galerias cobertas que são numerosas, em Paris, nos arredores dos grandes *boulevards* e que se chamam, de maneira desconcertante, de *passagens*, como se nesses corredores ocultados do dia não fosse permitido a ninguém deter-se por mais de um instante. [...] O grande instinto americano, importado para a capital por um *préfet* do segundo Império, que contribuiu para recortar regularmente o plano de Paris vai, dentro em breve, tornar impossível a manutenção desses aquários humanos que já morreram para sua vida primitiva e que merecem, entretanto, ser olhados como os receptores de diversos mitos modernos, pois *apenas hoje, quando a picareta os ameaça, é que eles se transformaram efetivamente nos santuários dum culto do efêmero, na paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas, incompreensíveis hoje, e que o amanhã não conhecerá jamais*. (ARAGON, 1996, p. 44-45, *grifos nossos*).

O *préfet* ao qual refere-se Aragon seria o Barão de Haussmann, responsável pelo projeto urbanístico, que se tornou emblema de planejamento urbano para as cidades modernas, de reestruturação e modernização de Paris na segunda metade do século XIX, promovendo a destruição de antigas construções medievais, de miseráveis habitações existentes até então e o deslocamento da classe trabalhadora do centro para a periferia da cidade, o alargamento das ruas e a construções dos *boulevards* que atravessavam a cidade como artérias, conectando suas partes, largas avenidas, nas quais se mesclavam multidões de transeuntes, automóveis e cavalos, e que facilitavam a movimentação de tropas de artilharia

para a repressão de possíveis barricadas. Emblemas da vida parisiense, os *boulevards* criaram uma nova articulação econômica, social e estética que permitia a aglomeração e movimentação de grandes massas, multidões que se chocavam em seus movimentos mecânicos, mescla de disciplina e selvageria. Neste recorte da cidade pela abertura de grandes *boulevards*, diversas passagens teriam sido extintas. Espécies de cidades em miniatura, conforme Benjamin, nas quais haveria um desfile de mercadorias que enfeitiçaria quem as percorria, as passagens são percebidas como locais do desejo, do consumo, santuários do “culto do efêmero”. Na época de Aragon, encontravam-se já envelhecidas, e a Passagem da Ópera, em particular, deixaria de existir em breve devido às obras de abertura do *boulevard* Haussmann, entre 1924 e 1925: é neste contexto, em que a Passagem encontrava-se já próxima de sua extinção, que é percebida por Aragon como testemunho da efemeridade, da transitoriedade e da historicidade, ruínas do passado no presente, e palco para a fundação de uma “mitologia moderna”. Conforme Jeanne Marie Gagnebin, “é importante notar que a ‘mitologia’ de Aragon não remete, como tantas outras mitologias contemporâneas, ao reencontro de uma pseudo-eternidade, mas sim, conseqüentemente, à fugacidade, à caducidade, ao *efêmero*” (GAGNEBIN, 1996, p. 255), dimensão do efêmero que seria indissociável da dimensão, central para o surrealismo, da própria imagem, que reluz de forma sempre fugidia para o sujeito que se esforça por captá-la. A imagem de Aragon da cidade como um “labirinto sem Minotauro” (ARAGON, 1985, p. 136) indicaria justamente, segundo Gagnebin, que tal espaço não remete mais a uma mitologia clássica, mas moderna: “talvez ele seja menos ameaçador pois nenhum monstro devorador nele mora; dele, porém, nenhum Ícaro consegue mais se salvar” (GAGNEBIN, 1985, p. 251). A imagem da cidade como labirinto, cara também a Benjamin, remete-nos à experiência da errância, da vertigem e da embriaguez: as passagens, por sua vez, seriam como espécies de pequenos labirintos, microcosmos correspondentes ao macrocosmo do labirinto da cidade.

O surrealismo apresentava, assim, todo um gosto pelo antiquado, pelos objetos que começam a envelhecer e perdem sua função, seu uso. Em *Nadja*, relatando-nos a já mencionada visita ao “mercado de pulgas”, Breton afirma ir lá “sempre à procura desses objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, ultrapassados, fragmentados, inusáveis, quase incompreensíveis, perversos enfim no sentido que entendo e amo” (BRETON, 1987, p. 54-57). Segundo Benjamin, o surrealismo:

foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e as escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário. (BENJAMIN, 1987, p. 25).

O que Benjamin chama de “elemento de embriaguez” presente no surrealismo lhe teria permitido escapar ao pensamento lógico e a uma percepção reificada, naturalizada do cotidiano, enfraquecer a imponência da realidade empírica circundante, deslocando os objetos da sociedade burguesa, seus detritos, de seus habituais contextos funcionais. Desta forma, os surrealistas teriam se tornado capazes de pressentir as “energias revolucionárias” que emanam do antiquado, daquilo que começa a envelhecer e é destituído de utilidade: graças a essa experiência da embriaguez, da vertigem, do sonho, tornar-se-iam capazes de interpretar os sinais desses objetos e trazer à tona seu potencial revolucionário, sua carga explosiva desestabilizadora da realidade cotidiana. Enxergando Paris pela perspectiva da decadência, da efemeridade, voltando-se para objetos que são frutos do desenvolvimento técnico e urbano, os surrealistas trariam à tona a fragilidade existente no seio mesmo de toda a fachada triunfante do desenvolvimento técnico e industrial da modernidade. É aí que Benjamin identifica o potencial revolucionário de tais objetos, o nexo entre tais objetos e a revolução: aqui, temos o que Benjamin chama de “iluminação profana”. Em *Nadja*, Benjamin identifica a aproximação da “iluminação profana”, a exploração do potencial revolucionário desses objetos antiquados, de uma experiência verdadeiramente revolucionária, pelo modo como eles estruturam o próprio relacionamento de Breton com Nadja: “ele está mais perto das coisas de que Nadja está perto, que da própria Nadja” (BENJAMIN, 1987, p. 25). Assim, percorrendo os espaços urbanos e seus objetos:

o casal Nadja e Breton conseguiu converter, se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que sentimos em tristes viagens de trem (os trens começam a envelhecer), nas tardes desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas molhadas de chuva de uma nova residência. Os dois fazem explodir as poderosas forças ‘atmosféricas’ ocultas nessas coisas. (BENJAMIN, 1987, p. 25).

A partir da descoberta das ruas da cidade pelos surrealistas como o palco para suas errâncias, teríamos o espaço que vincularia os elementos do acaso objetivo, do sonho, da escrita automática, da montagem a uma experiência revolucionária, segundo Benjamin,

trazendo à tona um potencial revolucionário a partir de tais espaços e objetos da cidade. “O truque que rege esse mundo de coisas – é mais honesto falar em truque que em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político” (BENJAMIN, 1987, P. 26).

Retornando à questão levantada no fim do capítulo anterior, acerca de como se pensar, no panorama da modernidade de destruição da experiência e esvaziamento da narrativa, agora incapaz de transmitir ensinamentos práticos ao homem moderno, a relação entre arte, crítica social e engajamento político, pode-se buscar compreender como Benjamin vê, em sua interpretação do surrealismo, uma “saída” – sem, porém, tentar eliminar tal inevitável paradoxo – por meio da visualização de um potencial revolucionário no movimento a partir do jogo de imagens e objetos pela técnica de montagem, desta experiência da “iluminação profana”, voltada para os próprios objetos do cotidiano, que os converteria em experiência revolucionária, trazendo à tona suas forças explosivas, o potencial explosivo do efêmero. Teríamos, assim, um enfoque dado à imagem e à montagem como elementos que resistiriam à agora esvaziada estrutura narrativa e a partir dos quais poderia se dar aquela construção de uma nova linguagem artística, experimental e arbitrária, voltada para a transformação da realidade social pela arte. No entanto, segundo Jeanne Marie Gagnebin, “cabe observar aqui que essa ‘iluminação profana’ [...] pode levar tanto aos arcanos do inefável quanto à lucidez austera da militância revolucionária” (GAGNEBIN, 1996, p. 253): tal experiência ainda deve ser convertida para a construção de uma nova realidade, para o momento da ação, da intervenção política efetiva, que, segundo Benjamin caracterizará nas *Passagens*, estaria relacionada ao “momento do despertar”.

Na verdade, a imagem e a montagem constituem, mais do que elementos para sua compreensão estética de determinadas obras de arte, o cerne do próprio método de Benjamin em seu trabalho de uma crítica “materialista” da história desvinculada da noção de progresso. Conforme afirma nas *Passagens*, “a primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isso é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2007, p. 503), trazer à tona, a partir dos fenômenos confrontados como mônadas, dos próprios fragmentos da realidade, a contradição do todo. O próprio Benjamin apropria-se do procedimento da montagem literária como método de compreensão e exposição da história nas *Passagens*, obra

que encontraria, segundo ele próprio, *O Camponês de Paris* como impulso original para o início de seu projeto de escrita²⁹. Neste seu grande e inacabado projeto de estudos das *origens* – termo a ser benjaminianamente compreendido – da modernidade por meio do estudo da cidade de Paris do século XIX, a apropriação do método surrealista da montagem literária de imagens e o fenômeno do sonho apresentam importância central. Este, no entanto, é transposto do âmbito individual para o coletivo e histórico, que seria, segundo Susan Buck-Morss, “inconsciente em um sentido duplo, de um lado pelo seu estado distraído de sonho, de outro porque era inconsciente de si mesmo, composto de indivíduos atomizados, consumidores que imaginavam o seu mundo de sonho mercadológico ser unicamente pessoal” (BUCK-MORSS, 2002, p. 311): assim, a noção de “sonho coletivo” estaria relacionada a uma espécie de saber que a humanidade possui de forma não consciente de si, adormecida, depositário das frustrações passadas e dos anseios para o futuro da humanidade. Segundo Benjamin, “a experiência da juventude de uma geração tem muito em comum com a experiência do sonho. Sua configuração histórica é configuração onírica. Cada época tem um lado voltado para os sonhos, o lado infantil” (BENJAMIN, 2009, p. 433). Diferenciando o seu trabalho das *Passagens do Camponês de Paris*, Benjamin diz:

enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar. Enquanto em Aragon permanece um elemento impressionista – a “mitologia” – e a esse impressionismo se devem os muitos filosofemas vagos do livro – trata-se aqui da dissolução da “mitologia” no espaço da história. Isso, de fato, só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido. (BENJAMIN, 2009, p. 500).

Aqui, teríamos novamente a perspectiva, vista no capítulo anterior, ao tratarmos do ensaio sobre as *Afinidades Eletivas* e da *Origem do drama barroco alemão*, do mito como o âmbito de uma falsa aparência a ser destruída pela história, único lugar onde verdadeiro e falso podem ser separados e onde a crítica social é possível. As noções de sonho coletivo e despertar histórico são articuladas por Benjamin em uma perspectiva materialista de compreensão da história, relacionadas às noções de infra-estrutura e superestrutura:

Sobre a doutrina da superestrutura ideológica. A primeira vista, parece que Marx pretendia somente estabelecer uma relação causal entre superestrutura e infra-

²⁹ Cf. sua carta a Adorno, de 31 de Maio de 1935, na qual afirma, acerca do trabalho das *Passagens*: “lá está Aragon bem no seu início – *Le paysan de Paris*, do qual eu nunca pude ler mais que duas ou três páginas na cama sem que meu coração começasse a bater tão forte que eu precisasse pôr o livro de lado. Que advertência! Que indício dos anos e anos que haveriam de escoar-se entre mim e tal leitura. E no entanto meus primeiros esboços para as *Passagens* datam dessa época”. (In: *Correspondência 1928-1940/ Theodor Adorno, Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 155).

estrutura. Mas a observação de que as ideologias da superestrutura refletem as condições de maneira falsa e deformada já vai além. A questão é, de fato, a seguinte: se a infra-estrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a mero reflexo, como ela deve então ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infra-estrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão – exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme, embora possa “condicioná-lo” do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas a sua expressão. *O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação.* (BENJAMIN, 2009, p. 437, *grifos nossos*).

À infra-estrutura social corresponderiam, enquanto sua expressão superestrutural, “imagens de sonhos” pertencentes ao imaginário coletivo, relacionadas aos próprios objetos do cotidiano da sociedade burguesa, às construções arquitetônicas, aos produtos do desenvolvimento técnico e industrial, à publicidade, aos produtos da moda, que constituiriam “concretos índices históricos de manifestação desse imaginário. Este é o propósito de Benjamin ao investigar e reconstruir o espaço urbano da época das Passagens, não como este exatamente foi à maneira do historicismo, mas como um acontecer total, [...] de modo a captar nos elementos desprezíveis, efêmeros – como é o caso da moda – o seu momento ‘explosivo’” (MACHADO, 1998, p. 103). Como índices concretos destas “imagens de sonhos” e anseios frustrados das gerações passadas, os próprios objetos e espaços que nos rodeiam tornam-se objetos de investigação que, encarados como mônadas, são capazes de trazer à tona as contradições do todo social e devem ser captados em tal potencial explosivo. O surrealismo, trocando seu olhar histórico sobre o passado por um olhar político, como afirma Benjamin, teria captado os objetos efêmeros do cotidiano em seu potencial explosivo da “imagens de sonho”: no entanto, teria permanecido neste âmbito do sonho, de captar o sentimento do “maravilhoso no cotidiano”, não realizando a dissolução do mito na história, a interpretação do sonho enquanto expressão das contradições da infra-estrutura social por meio da passagem ao “despertar” histórico. Deve-se, segundo Benjamin, despertar o mundo do sonho de si mesmo: como observa Olgária Matos, no entanto, deve-se primeiramente “despertar *para* o sonho”, para só então “despertar *do* sonho” (MATOS APUD BRETAS, 2008, p. 186) – faltaria ao surrealismo este segundo despertar.

Provocando o caráter explosivo dos elementos do cotidiano e a irrupção da instância do sonho à do “despertar”, quebrar-se-ia o clipe da eterna repetição do sonho, por um apoderamento coletivo na política e uma transformação revolucionária da história: para isso, faz-se necessária uma “revolução dialética, copernicana, da rememoração” (BENJAMIN,

2009, p. 433), por meio da qual, em vez de, tal qual o historicismo, tomar o passado “como ele de fato teria sido” como um ponto fixo em relação ao qual o presente deveria se aproximar, “agora essa relação deve ser invertida, e o ocorrido, tornar-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta. Atribui-se à política um primado sobre a história”: assim, teríamos o esforço, descrito nas “Teses” *Sobre o Conceito de História*, como veremos, de imobilização do presente como o “tempo do agora” em que é possível “escovar a história a contrapelo”, trazer à tona elementos de um passado reprimido, vendo o presente como o momento para a ação política revolucionária a partir da qual a redenção tanto do passado quanto do presente é possível. Assim, Benjamin pretendia desvincular a compreensão materialista da história da noção de progresso e vinculá-la à de “atualização”. Conforme Jeanne Marie Gagnebin, a noção de “despertar”, que encontra sua origem na crítica de Benjamin ao surrealismo, e em particular, ao *Camponês de Paris* – obra que é simultaneamente inspiração e alvo de crítica –, e é central para as *Passagens*, remete a uma “exigência política e ética não de parar de sonhar, porém, muito mais, de juntar energia suficiente para confrontar o sonho e a vigília e agir, em consequência, sobre o real” (GAGNEBIN, 2009, p. 79-80), ação que, para Benjamin, só pode ser a ação revolucionária sobre a realidade, que não pode ser enfrentada e transformada apenas “pela força da imaginação pessoal, mas também pela força da ação coletiva”. Este momento do despertar, assim, corresponderia ao momento, que veremos enfatizado nas “Teses”, no qual a interrupção do *continuum* da história torna os sujeitos capazes de captar todos os apelos dirigidos ao presente e vê-lo como o momento para responder a eles. Assim, teríamos a noção de “imagem dialética”, correspondente a uma constelação verdadeira da história na qual se encontram, numa dialética imobilizada, sonho e despertar, passado e presente. Passagem do sonho ao despertar, a “imagem dialética”³⁰ exige um certo afastamento em relação à realidade, que deve ser mediada por um conhecimento (e reconhecimento) histórico: tomando os fenômenos empíricos como mônadas e, confrontando-os com o tempo histórico atual e com aquele no qual foram gerados, reconhece-se em seu interior, em uma dialética imobilizada, por um lado, o lampejo de uma imagem do apelo de um passado oprimido, e por outro, uma imagem do presente como o momento no qual a ação revolucionária redentora do passado e do presente é possível.

³⁰ Foge ao escopo deste trabalho a exploração da complexa noção de “imagem dialética” em suas minúcias. Sobre tal assunto, ver BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG / Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

Como observa Rolf Tiedemann, com o motivo do “despertar”, Benjamin distanciar-se-ia dos surrealistas e estabeleceria uma crítica a seu próprio projeto de dissolver as fronteiras entre arte e vida, sonho e vigília, viver a poesia e, desta forma, revolucionar a vida³¹: tratar-se-ia de uma crítica ao próprio núcleo de seu projeto enquanto vanguarda. Retornando a seu ensaio sobre o surrealismo, Luciano Gatti defende que tal crítica já transpareceria no desafio colocado para a intervenção política bem sucedida do movimento, quando, no fim do ensaio, Benjamin formula como dupla tarefa da inteligência revolucionária “derrubar a hegemonia intelectual da burguesia e estabelecer um contato com as massas proletárias” (BENJAMIN, 1987, p. 34), afirmando que, nesta última, o fracasso havia sido praticamente total até então, por não poder ser atingida contemplativamente, tentando fazer “do artista de origem burguesa um mestre em ‘arte proletária’” (BENJAMIN, 1987, p. 34), mas apenas fazendo-o funcionar, de forma estratégica, mesmo às custas de sua “eficácia artística”, no espaço da política entendida como “espaço de imagens”. Assim, Benjamin estabeleceria o desafio de uma “transformação da experiência estética que possibilite que a recepção das obras não se reduza à contemplação”³² (GATTI, 2009, p. 93): a política, enquanto tal espaço de imagens, não pode ser medida de forma contemplativa; para que artistas e intelectuais assumam uma função revolucionária, há a necessidade de sua ação sobre tal espaço de imagens, sobre o coletivo social, “corpóreo”. Segundo Luciano Gatti, para que o surrealismo pudesse de fato realizar tal intervenção eficaz, no entanto, não poderia dissolver a poesia na vida, mas manter um caráter de atividade artística e literária que intervenha politicamente enquanto tal:

[...] a eficácia da atividade artística ou literária depende dessa separação. A experiência literária surrealista aponta, na interpretação de Benjamin, um domínio que está para além das fronteiras da arte. A intervenção nesse domínio depende, porém, da manutenção da experiência literária. Esta deve ser transformada, de modo que sua relação com o domínio social não seja mais de contemplação, mas de intervenção. (GATTI, 2009, p. 93).

Desta forma teríamos, segundo o desafio colocado por Benjamin ao surrealismo, o paradoxo de uma vanguarda que só romperia com a esfera da literatura e atingiria seus objetivos de transformação da vida social caso permanecesse ainda um movimento literário e interviesse politicamente enquanto tal, distinguindo vida e arte, passando, segundo formulado nas *Passagens*, da esfera do sonho e a da poesia à do despertar e da ação política.

³¹ Cf. TIEDEMANN, Rolf. “Introdução à Edição Alemã”. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 19.

³² Possibilidade vislumbrada na técnica cinematográfica, conforme tratado na *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, bem como no teatro de Brecht, como veremos.

Capítulo III: Às voltas com o teatro épico de Brecht

Por intermédio de Asja Lacis, Benjamin conheceu Bertolt Brecht, dramaturgo com o qual estabeleceu uma relação de amizade marcada por uma intensa e polêmica contribuição intelectual ao longo de toda a década de 1930. Durante este período, Benjamin escreveu diversos ensaios sobre o teatro de Brecht, que passa a apresentar um lugar central em suas reflexões acerca da definição de um papel eficaz para a atividade artística e intelectual no contexto de exigência de uma transformação revolucionária da sociedade.

Segundo Peter Szondi, o teatro épico de Brecht seria um fenômeno inserido no contexto que caracteriza como o da crise do drama moderno, à qual estaria subjacente o problema da incomunicabilidade a partir da destruição, na modernidade, dos laços que anteriormente ligavam os homens entre si – ou poderíamos dizer em termos benjaminianos, da destruição da experiência. Nascido no Renascimento, o drama burguês teria se concentrado na reprodução das relações entre os homens, como forma de afirmação do homem burguês frente ao esfacelamento da imagem de mundo medieval. Somente enquanto ser que existe entre outros homens é que o homem entrava na esfera do drama. Apenas ao decidir agir no mundo das relações inter-humanas é que a interioridade do homem se manifestava e podia realizar-se dramaticamente. “Tudo o que estava além ou aquém desse ato devia permanecer alheio ao drama: tanto o inexprimível como a expressão, tanto a alma ensimesmada como a idéia já alienada do sujeito. E, sobretudo, o sem-expressão, o mundo das coisas que não chegavam a entrar no referencial do entre homens” (SZONDI, 2011, p. 24). O meio que dava a esse mundo das relações humanas sua expressão lingüística era o diálogo, que apresentava supremacia absoluta. Com a destruição dos antigos laços inter-humanos, a antiga esfera de constituição do drama, e de seu meio, o diálogo, tem-se a crise do drama moderno, da qual, segundo Szondi, o teatro épico de Brecht representaria uma tentativa de resolução, de superação desta crise por meio de experimentações épicas, que remetem a uma inserção do elemento narrativo na forma dramática, que irá perpassar o fenômeno teatral brechtiano em toda sua totalidade, como veremos.

Refuncionalização social do teatro

Brecht insere-se num contexto de experiências realizadas na Alemanha e na Rússia no sentido de elaborações de um teatro revolucionário. A partir do pano de fundo alemão de um naturalismo já em derrocada e de um expressionismo a todo vapor, Brecht desenvolve experiências teatrais, apropriando-se também das experiências das vanguardas russas no teatro e no cinema e do teatro político de Piscator, do qual Brecht foi colaborador durante anos e por meio do qual haveria entrado em contato com uma prática teatral de enfoque marxista. Segundo Brecht, o naturalismo representou os primeiros movimentos do teatro rumo a uma nova função social, inaugurando o teatro moderno (BRECHT, 2002, p. 150): haveria difundido a idéia de que todo teatro é político por definição; buscava-se tratar dos assuntos da vida política, e não da vida entre quatro paredes³³. Vindo do naturalismo, Piscator o teria criticado por ser destituído de caráter revolucionário: apesar de ter tido o mérito de pôr em cena, pela primeira vez, a classe operária, o naturalismo não daria expressão às exigências das massas. Piscator não almejava um teatro que se dirigisse ao proletariado, transmitindo-lhe arte, mas um teatro proletário, que servisse como um meio, um instrumento propagandístico, pedagógico, para intervir politicamente na sociedade. Neste contexto, Piscator estabeleceu inovações na linguagem teatral mediante experimentações formais³⁴, criticou o ilusionismo, introduziu inovações técnicas no teatro, transformando a realidade cênica, que muitas vezes confundia-se com uma enorme máquina, por meio da introdução de palcos giratórios, esteiras rolantes, recurso a projeções de cenas filmadas. Segundo Bornheim, “se a presença do público operário revoluciona o teatro, o seu complemento de trabalho, a máquina, modifica verticalmente o modo como se dá a inserção do homem na sociedade, e, em consequência, não poderia deixar de afetar também o mundo das artes” (BORNHEIM, 1992, p. 125). Poder-se-ia dizer que temos, então, buscas de novas possibilidades formais no teatro tendo em vista o pano de fundo da mudança estrutural da sensibilidade para o homem moderno, marcado pela vivência do choque das grandes cidades, do choque com a maquinaria no trabalho, conforme tematizado por Benjamin. A dramaturgia usual teria se tornado anacrônica. Piscator referiu-se, de forma um tanto vaga e imprecisa, a seu teatro como “épico”, remetendo-se, basicamente, a um alargamento da ação para além dos limites da forma dramática. Segundo

³³ Conforme Iná Camargo Costa, havia, na tradição alemã, a divisão das experiências no mundo de acordo com três gêneros literários: a esfera da interioridade, ou subjetividade, corresponderia ao gênero lírico; a dimensão da vida pública, da esfera política, corresponderia ao épico; e a esfera da vida privada, entre quatro paredes, da vida em família, corresponderia ao dramático. Neste sentido, já teríamos, com o naturalismo, o início da inserção de elementos épicos na forma dramática. (Brecht e o teatro épico. *Literatura e Sociedade*, nº 13, jan/2010, p. 214-215).

³⁴ No entanto, como observa Bornheim, ao realizar experimentos formais no âmbito da linguagem teatral, até que ponto Piscator não entraria em contradição com seu próprio projeto de não fazer arte, mas utilizar o teatro apenas como instrumento político? (*Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 124).

Brecht, Piscator teria lançado as bases do teatro épico, colocando sobre o palco os grandes problemas sociais contemporâneos e dotando-o de um valor didático. A questão central que se impunha era a da atribuição de uma função social radicalmente nova ao teatro. No entanto, Brecht apresentará divergências em relação a Piscator, buscando desenvolver um projeto mais amplo. Segundo Bornheim, suas divergências podem ser resumidas pela recusa de Brecht à exigência imediatista de Piscator como critério absoluto, o que se refletiria em dois pontos principais: para Brecht, “épico” e “político” não são o mesmo, mas o elemento político está contido no épico, que seria mais amplo e referir-se-ia à totalidade do fenômeno teatral; por outro lado, Brecht desejava fazer teatro como arte, desejava fazer arte literária, dedicar-se à dramaturgia, criticando a tradicional dramaturgia agora caduca e desenvolvendo novas formas, que ele chamará de “dramaturgia não-aristotélica”³⁵, conforme veremos (BORNHEIM, 1992, p. 132-133).

De acordo com o panorama dos movimentos de vanguarda tal como traçado por Bürger, o teatro épico de Brecht nele inscrever-se-ia de uma forma bastante peculiar: segundo Bürger, seria equivocado ler a obra do dramaturgo como pertencente às vanguardas – o que até então se teria constituído como espécie de ponto de partida consensual –, pois, apesar de apresentar afinidades com elas no plano formal das obras, de caráter não-orgânico, delas se diferenciaria por não pretender dissolver a arte na vida, mas atribuir uma nova função social à arte; longe de pretender aniquilar a instituição, com seu conceito de “refuncionalização”, ele pretendia criticá-la e dotá-la de nova função social, voltada para a revolução social, de orientação marxista (BÜRGER, 2008, 158).

O teatro épico de Brecht, portanto, visava o engajamento político, juntamente com inovações estéticas no plano formal, criticando a tradição da forma dramática e elaborando uma nova forma de dramaturgia. Opondo-se a um movimento de sua época que buscava uma democratização do teatro, uma reforma sem transformar-lhe radicalmente, Brecht pretendia, com seu teatro épico, “refuncionalizar” socialmente tal instituição, atribuir-lhe nova função social. Como instituição, o teatro seria uma engrenagem que se impõe a serviço dos interesses políticos e econômicos vigentes, da manutenção do *status quo*, determinando, assim, o trabalho intelectual dos artistas e as obras, detendo o poder da crítica, de avaliá-las como

³⁵ Segundo Bornheim, Brecht, então, “vai reservar a expressão ‘teatro épico’ para as técnicas que se prendem à construção da globalidade do espetáculo e que resultam na constituição do épico. Quanto ao texto, melhor será falar em dramaturgia não-aristotélica”. (*Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 133).

adequadas ou não a seus interesses: desta forma, a literatura dramática se encontrava subjugada aos imperativos econômicos do teatro enquanto instituição. Os artistas:

[...] na convicção de estarem de posse de uma engrenagem que, na realidade, os possui, defendem algo sobre que já não têm qualquer controle, que já não é (como crêem, ainda) um meio ao serviço dos produtores, mas se tornou, de fato, um meio contra os produtores. Defendem, portanto, uma engrenagem que é um meio contra sua própria produção) uma vez que esta segue determinadas tendências próprias, inovadoras, que não são adequadas à engrenagem ou que se lhe opõem). A produção dos intelectuais desce ao nível de produto fabricado, e surge um conceito de valor que se fundamenta no grau de aproveitamento. De tal circunstância deriva o hábito generalizado de se analisar a obra de arte à luz da sua adequação à engrenagem, muito embora jamais se examine a engrenagem à luz da possibilidade de se servir com ela à obra de arte (BRECHT, 1978, p. 12).

Por meio da engrenagem, portanto, a sociedade absorve aquilo de que necessita para se reproduzir, opondo-se a obras que ataquem tal instituição e visem mais do que a mera alimentação de instituições já caducas. Criticando tal engrenagem, o teatro épico visaria o que Brecht entendia por um autêntico progresso artístico: uma libertação da instituição, uma alteração radical de sua função tendo em vista uma alteração radical do atual estado de coisas, uma transformação da sociedade. A “refuncionalização” social do teatro significaria uma apropriação de tal instituição de modo a transformá-la em um instrumento que tome parte no processo de transformação social revolucionária, ou, nas palavras de Benjamin, em *O autor como produtor*, uma conferência de 1934: “a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes” (BENJAMIN, 1987, p. 127).

No ensaio em questão, Benjamin dedica-se ao problema da relação entre produção artística e tendência política, já presente, segundo ele, na *República* de Platão, que expulsara os poetas de seu Estado ideal justamente devido ao reconhecimento do alto poder da poesia, de sua capacidade de interferência na vida política – no caso, vista por Platão como danosa. Formulada em outros termos, teríamos a velha questão da “autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser. Em vossa opinião, a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade” (BENJAMIN, 1987, p. 120). Enquanto o “escritor burguês” não reconheceria tal alternativa e, desta forma, terminaria por trabalhar, sem admiti-lo, a serviço dos interesses da classe dominante, o “escritor progressista” a reconheceria e posicionar-se-ia ao lado do proletariado no âmbito da luta de classes – desta forma, filiar-se-ia a uma tendência política. Acerca de tal importante questão da relação entre

tendência política e produção artística, segundo Benjamin, travar-se-iam antigos e estéreis debates que girariam em torno de dicotomias como, por um lado, exigir do autor uma correta filiação política e, por outro, uma produção de boa qualidade estética, ou ainda a dicotomia existente, principalmente na literatura política, entre forma e conteúdo – esta última seria, segundo Benjamin, ainda mais estéril, pois constituiria uma tentativa de abordagem anti-dialética dos fenômenos artísticos, de modo estereotipado.

“O tratamento dialético dessa questão, e com isso entro em meu tema, não pode de maneira alguma operar com essa coisa rígida e isolada: obra, romance, livro. Ele deve situar esse objeto nos contextos sociais vivos” (BENJAMIN, 1987, p. 122): tal teria sido a tentativa freqüente da “crítica materialista” ao perguntar-se sobre a vinculação de uma obra com as relações sociais de produção de seu tempo, buscando saber se a obra seria compatível com elas e, desta forma, de caráter reacionário, ou se visaria sua transformação e, portanto, de caráter revolucionário. Apesar de importante, no entanto, tal pergunta seria por demais ambiciosa e ampla, não podendo sempre ser respondida inequivocamente, diz Benjamin, propondo sua substituição: “antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época” (BENJAMIN, 1987, p. 122), visa a sua “técnica literária”. O conceito de técnica literária, segundo Benjamin, tornaria os fenômenos literários passíveis de uma análise materialista e configuraria um ponto de partida tanto para a superação do infecundo debate entre forma e conteúdo quanto para a correta colocação da relação entre tendência política e qualidade estética da produção artística: é a partir da posição do autor de progresso ou retrocesso em relação à técnica literária que se define a tendência política e a qualidade literária de sua produção, que estaria englobada nesta última.

Compreendendo a arte, assim como Brecht, fundamentalmente como uma prática social, como uma forma de produção social e econômica ao lado das demais e a elas inter-relacionada, mesmo que de forma extremamente mediatizada, apresentando um lugar específico na divisão social do trabalho na sociedade capitalista, Benjamin aplicaria à esfera da própria arte a problemática de Marx acerca do potencial do acirramento das contradições entre forças produtivas e relações de produção. Segundo Marx, “na produção social da própria vida, os homens contraem relações determinadas, necessárias e independentes de sua vontade, relações de produção estas que correspondem a uma etapa determinada de

desenvolvimento das forças produtivas materiais” (MARX, 1982, p. 25); na medida em que estas vão se desenvolvendo, em que surgem novas técnicas, que apresentariam um potencial emancipatório aos homens, entram em contradição com o quadro de relações de produção retrógradas nas quais se inscrevem, com as relações de propriedade em que tinham se desenvolvido, que embotam tal potencial. Assim, para Marx, o acirramento das contradições entre novas forças produtivas e antigas relações de produção apresentaria um potencial para o rompimento destas últimas, para revolucionar esta forma de organização da produção material. Transpondo tal problemática para o interior da própria arte, segundo Benjamin, não basta o mero engajamento temático por parte do autor, sua solidariedade com o proletariado apenas ao nível de suas convicções: ele deve fazê-lo também enquanto produtor³⁶, que reconhece sua posição no processo de produção e trabalha na apropriação do aparelho produtivo literário, desenvolvendo suas técnicas literárias no sentido de impulsionar a transformação das relações de produção artísticas existentes³⁷, de modo a colocá-las a serviço do proletariado no âmbito da luta de classes – caso contrário, o autor apresentará uma função contra-revolucionária. É nesse sentido que “o progresso técnico” do autor enquanto produtor seria um fundamento para o seu “progresso político”:

Sabemos, e isso foi abundantemente demonstrado nos últimos dez anos, na Alemanha, que o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam. Isso continuará sendo verdade enquanto esse aparelho for abastecido por escritores rotineiros, ainda que socialistas. Defino o escritor rotineiro como o homem que renuncia por princípio a modificar o aparelho produtivo a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo. (BENJAMIN, 1987, p. 128).

Benjamin refere-se tanto ao naturalismo quanto à Nova Objetividade³⁸ como exemplos de tal engajamento temático que não modificariam o aparelho de produção artística,

³⁶ Como observa Terry Eagleton, com tal concepção, partilhada tanto por Benjamin quanto por Brecht, do autor, antes de mais nada, como um “produtor”, análogo a outros produtores, fabricantes de produtos sociais, há uma oposição à noção de gênio, “à noção romântica do autor como *criador* – como uma figura divina que conjura sua obra misteriosamente do nada. Um conceito de produção artística como esse, baseado na inspiração e no individualismo, faz com que seja impossível conceber o artista como um trabalhador enraizado em uma história específica, com materiais específicos à sua disposição” (*Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 123).

³⁷ Conforme Terry Eagleton, tal teoria benjaminiana da “arte revolucionária como transformadora dos modos – e não só do conteúdo – da produção artística”, na qual o teatro épico de Brecht é visto como um fenômeno exemplar, haveria sido influenciada pelos futuristas e construtivistas russos. (*Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 120).

³⁸ Acerca da Nova Objetividade, Benjamin chega a dizer que, em sua forma fotográfica, ela teria transformado a miséria em fetiche, em “objeto de fruição”, captando-a segundo modismos; já enquanto movimento literário,

mas seriam por ele assimilados, tendo seu conteúdo neutralizado e até apropriado como objeto de consumo, servindo aos fins da classe dominante. Assim, é no desenvolvimento da técnica literária, na produção de inovações técnicas a serviço da modificação do aparelho produtivo literário, de modo a dotá-lo de uma função revolucionária, que Benjamin identifica a “correta tendência política” da produção do autor, bem como sua qualidade literária. A produção intelectual só se mostrará como politicamente válida, segundo Benjamin, e capaz de transformar as relações de produção intelectual, caso se esforce para superar a compartimentalização das esferas de competência nelas existentes, fundamentais para a burguesia:

[...] além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual –, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente. O autor como produtor, ao mesmo tempo que se sente solidário com o proletariado, sente-se solidário, igualmente, com certos produtores, com os quais antes não parecia ter grande coisa em comum (BENJAMIN, 1987, o. 129).

Brecht teria sido, segundo Benjamin, o primeiro a confrontar o intelectual com tal exigência fundamental de “não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (BENJAMIN, 1987, p. 127). Neste sentido, com seu conceito de “refuncionalização”, conforme Benjamin, o teatro épico de Brecht apresentaria o caráter modelar de uma produção voltada para tal transformação da função do aparelho de produção artística, o que envolveria disponibilizar um aparelho capaz tanto de orientar os demais produtores em sua produção, quanto de conduzir cada vez mais consumidores à esfera da produção, transformando leitores em escritores, espectadores em atores, superando tais barreiras. As peças didáticas experimentais de Brecht buscavam romper com as posições tradicionais de ator e espectador, dissolvendo a própria noção de público³⁹: eram vistas como instrumentos de instrução, experimentos lúdicos nos quais não deveria haver atores

teria transformado “em objeto de consumo a luta *contra* a miséria”. (“O autor como produtor”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* – Obras Escolhidas I. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 128-130).

³⁹ *O vôo sobre o oceano* (1929), *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (1929), *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* (1929-1930), *A decisão* (1929-1930), *A exceção e a regra* (1929-1930) (títulos indicados de acordo com a tradução da edição de Teatro Completo da Editora Paz e Terra). Segundo Bornheim, os intérpretes de Brecht costumam dar por encerrado o clipe das peças didáticas com as duas últimas peças mencionadas; no entanto, ele defende que a questão não seria tão simples, pois o texto seguinte, *A mãe* (escrito em 1931 e estreado em Berlim em janeiro de 1932), formalmente continuaria sendo teatro didático, assim como outros textos posteriores. “Mas há, sem dúvida, uma ruptura a partir de *A mãe*: é que Brecht volta a admitir a presença do público. Num sentido amplo pode-se afirmar que todo o teatro de Brecht passa a ser mais conscientemente pedagógico, mas não especificamente didático. Entrementes, talvez se possa falar em uma segunda fase do teatro didático, que começaria justamente com *A mãe*”. (Bornheim, Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 189).

profissionais, o público era suprimido e todos deveriam participar da atuação e da montagem, revezando-se em seus papéis e funções, criando um espaço experimental de aprendizagem mútua, visando, assim, incitar a discussão. Tais experimentos foram realizados em ambientes escolares e, posteriormente, em associações operárias, de modo que, poderíamos dizer com Benjamin, “o próprio mundo do trabalho toma a palavra” (BENJAMIN, 1987, p. 125).

Segundo Peter Bürger, as reflexões de Brecht e Benjamin acerca da alteração de função do aparelho de produção artística, de modo a atribuir-lhe uma função revolucionária, teriam como condição de possibilidade os movimentos históricos de vanguarda, a partir dos quais o problema da arte engajada teria se transformado (BÜRGER, 2008, p. 160). Somente a partir dos movimentos de vanguarda, com seu ataque à instituição arte, o significado de tal instituição para os efeitos das obras individuais teria se tornado claro: sua capacidade de neutralizar o seu conteúdo político, ameaça constante à arte engajada. Assim, as vanguardas teriam aberto uma transformação para a colocação do problema do engajamento político na arte moderna: a insuficiência do mero engajamento temático e a necessidade de uma transformação da própria instituição – perspectivas tanto de Brecht quanto de Benjamin, que seriam devidoras, portanto, de tais movimentos.

O Estranhamento estruturante

A pergunta pela finalidade do teatro, seu uso, sua função social teria desde cedo impelido Brecht em suas pesquisas e experimentações no âmbito formal, que, inseridas no contexto das vanguardas, apresentariam como ponto de partida uma ruptura com toda a tradição. Formalmente, sua obra é marcada pelo rompimento com a tradicional unidade da obra de arte orgânica ou simbólica: longe de constituir uma aparência de totalidade harmônica, há uma separação dos elementos constitutivos da obra, que ganham certa autonomia frente ao todo, naquele processo que, no capítulo anterior, chamamos de “autonomização modernista” na arte, conforme Jameson (JAMESON, 2013, p. 70). A totalidade do fenômeno teatral passa a ter um caráter de unidade contraditória, cindida: eis uma característica comum da obra de Brecht com as vanguardas, marcadas pela historicidade e auto-reflexividade em sua própria forma; a obra de vanguarda é marcadamente alegórica, não-orgânica. “Para a transformação do problema do engajamento, o desenvolvimento de um

tipo de obra não orgânica é tão significativo quanto o ataque à instituição arte” (BÜRGER, 2008, p. 160): também aqui, no plano formal, segundo Bürger, as vanguardas, com sua formulação de um tipo de obra de arte não-orgânica, teriam transformado a problemática da arte engajada. Na obra de arte orgânica, o engajamento se encontraria numa relação de tensão com a obra; os conteúdos políticos estariam sempre, a despeito da intenção do autor, subordinados ao todo orgânico da obra, de modo que o engajamento é bem sucedido quando ele é o próprio princípio que estrutura a obra, que a unifica em sua totalidade, incluindo seu âmbito formal, pois, caso contrário, há sempre o perigo de que ele permaneça exterior à obra e a destrua em sua totalidade orgânica de forma e conteúdo – seria sobre este ponto que grande parte das críticas à arte engajada costumaria incidir. Já na obra de vanguarda, não-orgânica, como as partes individuais não se encontram mais subordinadas a um princípio unificador do todo, mas se autonomizam em relação a ele, a questão acerca do motivo político da obra também se modifica: ele não se encontra mais subordinado ao todo da obra, em tensão com ela, mas pode ser concebido como elemento isolado, parcial, autônomo frente a ele. “Na obra vanguardista, o signo individual não aponta primariamente para o todo da obra, mas para a realidade. O receptor pode acatar o signo individual, seja como declaração importante concernente à práxis vital, seja como instrução política” (BÜRGER, 2008, p. 161). Na medida em que, em tal tipo de obra não orgânica, os motivos individuais se autonomizam, o motivo político não mais precisa ser mediado pelo todo da obra, mas pode ter um efeito direto sobre o espectador, que pode confrontá-lo com sua própria realidade. Tal possibilidade teria sido reconhecida por Brecht, que dela faz uso em seu teatro não-ilusionista, marcado pelo princípio do distanciamento ou estranhamento.

O caráter não-orgânico da obra de Brecht é desenvolvido e articulado em torno do célebre efeito de distanciamento ou estranhamento como princípio formal (ou simplesmente “efeito-v”, de *Verfremdungseffekt* ou sua abreviação *V-Effekt*, no original em alemão), que teria como condição de possibilidade a autonomização das partes. Isso se dá, em um primeiro enfoque, como observa Jameson, pela própria inserção do elemento épico no teatro (JAMESON, 2013, p. 69), já que o “épico” remete justamente ao ato oral narrativo de contar histórias que apresenta a capacidade de se expandir ou se contrair, concentrar-se em determinada parte que apresenta relevância nela mesma: a forma narrativa, ao contrário da dramática, pode ser recortada em vários elementos separados, relevantes por si só. Conforme estabelece Brecht em seu famoso quadro de oposição entre as formas dramática e épica de teatro, esboçado em suas *Notas sobre a ópera Grandeza e Decadência da Cidade de*

Mahagonny, enquanto naquela “a cena ‘personifica’ um acontecimento”, nesta, ela o narra (BRECHT, 1978, p. 16). Tratando-se do meio teatral, a ação precisa ser traduzida para a forma narrativa, para que possa ser submetida a tal processo de segmentação: nesta tradução, Brecht valia-se de diversos recursos na montagem de suas peças, como a projeção de títulos em telas para as cenas, conferindo ao teatro uma “feição literária”, impondo-lhe um processo de “literalização”; narrando os acontecimentos que se desenrolam no palco, os títulos deveriam “conter uma qualidade crítica e anunciar uma contradição” (BRECHT, 2002, p. 151), de modo que incitassem o espectador a tomar uma atitude frente aos acontecimentos, em vez de ser por eles arrebatado.

O objetivo central da refuncionalização social do teatro só poderia ser levado a cabo por meio de uma transformação radical da natureza da relação entre platéia e palco: o dramaturgo estabelece uma crítica ao ilusionismo da forma dramática de teatro – por ele chamada de “aristotélica”⁴⁰, pois centrada nas noções de empatia e catarse –, desenvolvendo seu teatro épico, articulado formalmente pelo efeito de distanciamento. Formulando uma “arte dramática não-aristotélica”, Brecht criticou a noção de empatia por abandono, que estabeleceria uma identificação emocional completa entre espectador e personagem, e os relacionados efeitos psicológicos da catarse, pelos quais a sobrecarga de sentimentos e sofrimentos do espectador seria sublimada, expurgada, funcionando, assim, como lenitivo aos sofrimentos oriundos das contradições sociais objetivas e materiais. Sobre as bases de tal “dramaturgia aristotélica”, no teatro burguês haveria uma hegemonia das emoções, uma primazia em suscitar emoções por meio das ações que levaria a um esquecimento do mundo e contribuiria para a manutenção da ordem social vigente. Conforme Bornheim, “Brecht chama a atenção para o fato de que a vivência da arte, em nosso tempo, arranca o homem de seu mundo: o homem é ‘seqüestrado de seu mundo e transposto para o mundo da arte’. A plenitude da vivência dos sentidos do espectador faz com que ele esqueça o mundo” (BORNHEIM, 1996, p. 224). Eis o que denominava de “teatro culinário”: um teatro burguês escapista, destinado ao mero entretenimento através do gozo imediato do espectador, de modo que os antagonismos de classe seriam superados imediatamente durante a fruição artística. “E mesmo quando o antagonismo de classes é o tema destes dramas, ou quando

⁴⁰ É importante ressaltar aqui, conforme Bornheim, que Brecht provavelmente não se dedicou a um estudo aprofundado dos textos aristotélicos, mas que seu contato com Aristóteles viria, sobretudo, de uma certa interpretação do filósofo presente na prática teatral alemã a partir de Lessing e de suas respectivas apropriações e metamorfoses subsequentes. Para uma exposição aprofundada sobre o tema, ver “A dramaturgia não-aristotélica: o conceito”. In: *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

neles se toma posição em favor desta ou daquela classe, tal efeito não deixa de se produzir” (BRECHT, 1978, p. 44): não basta a mera tematização conteudista dos antagonismos de classe, como feita pelo naturalismo, sem uma radical transformação do âmbito formal, do modo de apresentação dos antagonismos, que incite a postura crítica. O ilusionismo teatral transmitiria a aparência de um mundo não contraditório, como dizia Benjamin acerca da obra simbólica. Sob o primado das emoções, ter-se-ia um teatro que apresentaria os acontecimentos sem apresentar as causas subjacentes a eles: “o homem de hoje sabe pouco sobre as leis que dominam sua vida. Enquanto ser social, ele reage quase sempre de acordo com as emoções, mas essa reação emocional é difusa, imprecisa, ineficaz” (BRECHT APUD BORNHEIM, 1996, p. 230). Em contraposição, com sua “dramaturgia não-aristotélica”, na qual o distanciamento ou estranhamento já estaria presente no próprio modo de composição do texto, Brecht pretendia criticar tal hegemonia das emoções na esfera teatral, desenvolvendo um teatro que buscasse aguçar e despertar os sentidos do espectador e, assim, introduzi-lo em seu mundo por meio da arte, despertando-lhe o impulso de investigação da realidade social subjacente aos acontecimentos que se desenrolam no palco, de modo a desmascará-la nas complexas leis que a regem e incentivar o espírito crítico frente a ela. Brecht, inclusive, vale-se da figura do filósofo para ressaltar o papel do dramaturgo nesta nova forma de dramaturgia: ele ensina que “os processos por trás dos processos são processos entre homens”; “o objeto da exposição é assim o entrelaçamento das relações sociais entre os homens” (BRECHT APUD GATTI, 2009, p. 149). A crítica brechtiana a um teatro baseado no ilusionismo e na empatia envolveria um questionamento dos próprios pressupostos ideológicos subjacentes ao teatro burguês: uma concepção do mundo como fixo e determinado, imutável e fatalista. “Só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação” (BRECHT, 1978, p. 6).

Por sua vez, o “efeito-v” permitiria, segundo Brecht, representar a realidade como mutável, como algo passível de ser dominado e transformado, pois permitiria representá-la em suas contradições, em sua própria “natureza dialética”: é “quase impossível exigir que a realidade seja representada de maneira a poder ser dominada, sem indicar o caráter contraditório e corrente de condições, acontecimentos, figuras, pois a realidade só pode ser dominada se se reconhece sua natureza dialética. O efeito-d⁴¹ permite representar essa

⁴¹ Tradução de “efeito-v” para o português, conforme a versão utilizada do *Diário de Trabalho*, volume I: 1938-1941. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

natureza dialética, é para isto que ele existe; isso é o que o explica” (BRECHT, 2002, p. 151)⁴². Introduzindo o “efeito-v” como princípio formal do teatro épico, gerar-se-ia no espectador, mediante uma percepção de choque, de espanto, uma desnaturalização da realidade social cotidiana e um reconhecimento de seu caráter histórico, incitando sua análise crítica e uma tomada de atitude política frente a ela, voltada para sua transformação. Segundo Brecht, “a empatia consiste em tornar cotidiano o acontecimento especial; já o distanciamento, ao contrário, torna especial o cotidiano” (BRECHT APUD BORNHEIM, 1996, p. 243), desnaturalizando-o. O “efeito-v” apresentaria a finalidade de incitar a realização de um processo de experiência dialética, que, partindo da compreensão habitual cotidiana, passaria pela desnaturalização e teria por finalidade um conhecimento crítico, cujos momentos são assim descritos por Brecht, em jargão hegeliano⁴³: “distanciamento como compreensão (compreensão-não-compreensão-compreensão), negação da negação” (BRECHT APUD BORNHEIM, 1996, p. 244). Inicialmente, ter-se-ia uma compreensão naturalizada do cotidiano, uma espécie de compreensão que não compreende realmente, uma familiaridade com o cotidiano que deve ser extirpada e que, a partir daí, será estranhada, desnaturalizada, tornando incompreensível aquilo que se acreditava compreender; então, haveria a passagem para um terceiro momento, em que se atingiria um conhecimento crítico da questão inicial, por uma espécie de “acúmulo das não-compreensões” que se faria compreensão, num processo de transformação do quantitativo em qualitativo.

Tem-se aqui, como pano de fundo do “efeito-v”⁴⁴, como ressalta Roberto Schwarz (SCHWARZ, 1999, p. 115), a idéia marxista da desnaturalização: diferentemente dos economistas de sua época, que consideravam a divisão social em classes como um dado natural, expressão da natureza humana, Marx procurou explicá-la como uma formação

⁴² Em suas querelas com Lukács, respondendo às críticas dirigidas por este, que acusava sua arte de padecer de um formalismo decadente, Brecht, por sua vez, acusa Lukács de apresentar uma definição formalista de realismo, tornando o realismo do século XIX, uma forma literária historicamente situada, um fetiche a ser seguido de forma dogmática e a-histórica, ignorando a historicidade da forma e considerando as formas da arte moderna como decadentes em relação a este cânone. Brecht, por sua vez, deseja não abandonar o próprio conceito de realismo, mas ampliá-lo, não concebendo-o como uma derivação de uma forma a partir de obras existentes, mas como busca de expressão da realidade que a torne apreensível em suas complexas leis que regem a sociedade, de modo a que os homens possam dominá-la, valendo-se, para isso, de todos os meios existentes. (BRECHT, Bertolt. “Against Georg Lukács”. In: *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 2007).

⁴³ Para uma interpretação de uma dialética brechtiana diretamente inspirada na *Ciência da Lógica* de Hegel, ver Fredric Jameson, *Brecht e a Questão do Método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 100-123.

⁴⁴ No âmbito da estética, o “efeito-v” encontraria antecedentes nas técnicas teatrais asiáticas, às quais Brecht dedicou vários escritos (ver, por exemplo: “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978), bem como na “estética de choque” das vanguardas, como vimos acerca do surrealismo, dentre as quais o expressionismo e o construtivismo russo no teatro e no cinema apresentam grande importância para Brecht.

resultante de processos históricos. Neste sentido, temos, na abertura de *A Exceção e a Regra*, o famoso apelo inicial dos atores para que não se considere nada como natural, para que se desconfie e considere estranho tudo que parece familiar, até mesmo o menor gesto: a realidade social deve ser estranhada, todos os acontecimentos, costumes e ações humanas devem ser desnaturalizados e reconhecidos como constituídos historicamente e, assim, passíveis de transformação. Deste modo, o espectador vê-se também na posição de objeto criticado. Os sentimentos e costumes, a moral, não devem ser transmitidos ao espectador visando sua identificação, mas expostos, narrados, tendo em vista sua análise: contra acusações de que o teatro épico apresentaria um teor demasiado moral, Brecht afirma que questões morais só surgem nele secundariamente; “o verdadeiro propósito do teatro épico era, mais do que moralizar, analisar” (BRECHT, 1978, p. 53), proporcionar, pelo distanciamento e estranhamento, um jogo de experimentação que visa uma análise das situações sociais contraditórias, a fim de reconhecê-las em seu caráter histórico e encontrar meios para impedi-las e modificá-las.

O teatro épico, no entanto, não deixaria de apresentar um caráter de entretenimento, de atividade prazerosa, mas um entretenimento permeado de caráter político e didático, voltado para a discussão das questões sociais mais vitais⁴⁵. Conforme afirma Benjamin, em seu ensaio *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, Brecht haveria transformado o palco em uma tribuna (BENJAMIN, 1987, p. 78). Com o “efeito-v”, o espectador não seria apenas um consumidor passivo, contemplativo, mas seria incitado a pensar criticamente e a contribuir ativamente para a peça: ele seria uma espécie de especialista colaborador, que julga criticamente as ações das personagens e os acontecimentos representados no palco. Brecht costumava escrever comentários a cada apresentação de suas peças, levando em consideração

⁴⁵ Na verdade, Brecht vai mais além, e afirma, no *Pequeno Organon para o Teatro*, um de seus últimos ensaios, de 1948, que a forma de prazer do teatro épico corresponderia à forma de prazer de nosso tempo, de uma “era científica” marcada pelo espírito crítico, pelo novo olhar da ciência moderna sobre a natureza, pelas novas formas de pensamento e sensibilidade que advêm da transformação do mundo e das relações entre os homens pelo desenvolvimento da técnica e da ciência. Forma de teatro de uma época científica, o teatro épico buscaria fazer com que o olhar crítico da ciência incida sobre a própria sociedade, explicitando seus antagonismos e buscando criticá-los; buscaria trazer para o âmbito da sociedade o potencial crítico e emancipador da ciência que, nas mãos da burguesia como instrumento para exercer sua dominação social, permanecia embotado e restrito ao âmbito da dominação da natureza. Torna-se nítida, portanto, a filiação de Brecht à tradição do Esclarecimento. Tal atividade de reflexão e postura crítica, obtido pelo rompimento do ilusionismo teatral por meio do “efeito-v”, corresponderia à forma mais alta de prazer de nosso tempo, voltada para a discussão das questões sociais mais vitais. (BRECHT, Bertolt. “Pequeno Organon para o Teatro”: In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978). Como observa Bornheim, a “ciência” maior, que orientaria o teatro épico, seria, sobretudo, a sociologia e a economia de Marx, vindo a psicologia moderna, tanto o behaviorismo como a psicanálise, a desempenhar um papel complementar. (*Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 149).

as reações e comentários do público; os próprios textos das peças eram provisórios e constantemente reescritos. Aqui, o teatro assumia o aspecto de um “laboratório dramático” no qual a forma de recepção do teatro, tradicionalmente contemplativa, era transformada e o público apresentava um caráter ativo. Tal característica foi extremamente valorizada por Benjamin, que, conforme vimos no ensaio sobre o surrealismo, estabelecia, como um pressuposto para uma ação política revolucionária eficaz por parte da arte que sua forma de recepção meramente passiva fosse transformada; na verdade, poderíamos afirmar ainda mais: com tal transformação da forma de recepção e do público como colaborador ativo, Benjamin viu no teatro épico justamente uma prática que transformava as relações de produção artísticas existentes, disponibilizando um aparelho produtivo que conduz, cada vez mais, os consumidores à esfera da produção e “ameaça a crítica em seus privilégios” (BENJAMIN 1987, p. 86) de um saber especializado a serviço da manutenção da instituição teatro tal como estabelecida na ordem capitalista.

O princípio formal do distanciamento permeia a totalidade do fenômeno teatral brechtiano. A refuncionalização social do teatro envolveria uma refuncionalização de cada um dos seus elementos, modificando a relação funcional existente entre público e palco, texto e representação, diretor e atores. Assim, o distanciamento deve estar presente no ator, que não deve se deixar fundir com a personagem representada, como no método de Stanislavski⁴⁶, mas é convocado a se posicionar frente a ela, por meio do tratamento preciso de suas falas e gestos: o distanciamento do ator frente à personagem é crucial para evitar que se estabeleça a empatia completa entre ela e o espectador, e incitá-lo a posicionar-se. O ator não deve se metamorfosear completamente na personagem, mas apresentar sempre uma atitude dupla, alternando os momentos em que representa as ações da personagem e os momentos em que se posiciona frente a ela, como um narrador em terceira pessoa. Tais momentos devem ser marcados por uma alteração precisa de entonação da fala e cuidadosa exposição dos gestos. Assim, Brecht desconstruiria a tradicional figura do herói, construindo personagens que seriam como contradições vivas, que o método de atuação distanciada por parte do ator

⁴⁶ Segundo Iná Camargo Costa, “o problema de Brecht não é Stanislavski propriamente dito, mas a mistificação que teve início quando da adoção do *realismo socialista* como palavra de ordem stalinista para as artes em 1934, programa no qual, no âmbito da encenação teatral, coube a Stanislavski, *malgré lui même*, o papel de profeta, por assim dizer”. Segundo a autora, com um bom exemplo de exercício de dialética, Brecht analisa em seu diário de trabalho o método de identificação stanislavskiana entre ator e personagem, reconhecendo a relevância de seu esforço por desenvolvê-la de forma sistemática: seria justamente por realizar uma sistematização das técnicas da identificação sentimental entre ator e personagem que Stanislavski realizaria um grande avanço, pois as levaria às suas mais extremas consequências, permitindo, assim, sua própria crítica e o desenvolvimento de novas formas. (Costa, Iná Camargo. Aproximação e distanciamento: o interesse de Brecht por Stanislavski. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 2, nº 1, 2002, p. 53-54).

deveria explicitar. Em *Mãe Coragem e seus filhos: uma crônica da Guerra dos Trinta Anos*, temos a personagem principal, Ana Fierling, conhecida como “Mãe Coragem” por haver atravessado “o fogo da artilharia de Riga, com cinquenta pães na carroça; eles já estavam dando bolor, não havia tempo a perder” (BRECHT, 1976, p. 14): tudo o que ela tem é uma carroça e seus filhos, e ganha a vida perseguindo a guerra com eles, atrás de pequenos negócios com os soldados. Mãe Coragem vê a guerra como o que ela é, em sua face mais crua, um negócio gerador de lucro, que dá sustento a sua família; no entanto, perde, um após o outro, todos os seus três filhos para a guerra. Ao longo de toda a peça, sua posição frente à guerra é constantemente contraditória, simultaneamente a amaldiçoa e a exalta como o fenômeno que lhe permite o sustento. Em suas anotações em que compara duas diferentes formas de interpretação para a peça, uma realizada nos moldes da tradicional forma de representação baseada na empatia, e outra distanciada, Brecht afirma que a primeira suscitaria no espectador, plenamente identificado com a personagem, a fruição do prazer de contemplar o êxito de uma personagem de natureza indestrutível que, apesar de todos os males que a guerra lhe traz, consegue sobreviver a ela, mesmo que arrasada e às custas da perda de seus filhos, que não consegue proteger. O fenômeno da guerra, no caso, seria apresentado como uma fatalidade, não havendo qualquer importância concedida à participação ativa de Mãe Coragem; pelo contrário, apesar de todos os males que lhe traz, a guerra seria apenas apresentada como sua provável única fonte de renda.

Em contrapartida, Helene Weigel⁴⁷, empregando uma técnica que lhe impedia completa empatia para com a personagem, conferiu à profissão de vendedora não um caráter natural, mas, sim, histórico, ou seja, enquadrando-a numa época histórica e transitória; quanto à guerra, apresentou-a como sendo a melhor época para o comércio. O comércio, na sua interpretação, era também, evidentemente, apresentado como fonte de lucro, mas uma fonte poluída, em que Mãe Coragem bebeu a morte. A mãe-vendedora tornou-se uma imensa contradição que a desfigurou e a deformou, a ponto de torná-la irreconhecível. [...] Após a desfiguração da filha, amaldiçoa a guerra com a mesma honestidade com que, depois, a exalta, na cena subsequente. Helene Weigel modulou, desta forma, os elementos contrastantes, em todos os seus aspectos abruptos e inconciliáveis. [...] A interpretação de Helene Weigel deu à tragédia da Mãe Coragem e da sua vida um significado que o público pode apreender em toda a sua profundidade: uma tremenda contradição aniquila determinada pessoa, contradição que podia ser solucionada, mas somente pela sociedade e através de longas e terríveis lutas. (BRECHT, 1978, p. 159-160).

O valor de tal forma de representação residiria, segundo Brecht, justamente na capacidade de apresentar o próprio homem como suscetível “de ser destruído”. Tal método de

⁴⁷ Atriz com a qual Brecht foi casado e realizou um extenso trabalho de parceria. Atou, sob direção de Brecht, no papel de Mãe Coragem.

representação em que, por meio da técnica do distanciamento, o ator apresentaria uma dupla atitude em relação à personagem, sem se deixar fundir com ela, apresentaria justamente a função de expor o caráter contraditório das personagens, e todas as suas mínimas ações e os acontecimentos que ocorrem em seu caráter histórico e passível de modificação. Assim, tal método de representação permitiria desconstruir o mito do herói, mostrando a personagem como palco das próprias contradições históricas às quais ela remete. No entanto, conforme observa Bornheim (BORNHEIM, 1992, p. 241), tal posicionamento de Brecht contra a figura do herói não pode ser plenamente radical a ponto de afirmar uma total passividade do indivíduo, já que o próprio caráter pedagógico de seu teatro baseava-se não apenas no esforço de despertar um pensamento crítico no indivíduo, mas também na idéia de que ele deve ver-se como responsável pela própria transformação do curso do mundo, e, portanto, reserva ainda um local importante para a ação dos indivíduos, o que não seria possível de ser atingido com a representação do ator baseada na empatia, que, segundo Brecht, transformaria a participação de Mãe Coragem na guerra como algo meramente passivo, uma fatalidade.

Interrupção e gesto

Com as técnicas de distanciamento, o próprio palco, por sua vez, passa a ser dotado de um caráter de narrador crítico, com a inserção da técnica da montagem e da projeções de títulos e imagens nas telas, contradizendo o que ali se desenrola. Música, texto e imagem passam a ser elementos autônomos na composição da obra. Os elementos que compõem o todo da obra são dotados de uma autonomia, desempenhando seus papéis específicos na formação de uma “obra de arte global”⁴⁸ destituída de efeito hipnótico, mas de caráter construtivo: aqui, teríamos presente aquela experimentação em busca de uma linguagem de caráter arbitrário e construtivo, à qual Benjamin se refere no ensaio *Experiência e Pobreza*, voltada não para a mera descrição da aparência reificada da realidade que, longe de permitir de fato conhecê-la, mascara as contradições que lhe são subjacentes, tal qual feita pela linguagem informativa, mas voltada para o desmascaramento de sua estrutura contraditória e para sua transformação. Composto por diversas artes que preservam sua autonomia frente ao

⁴⁸ Aqui, como observa Bornheim, Brecht utiliza-se da noção de Wagner de “obra de arte total” contra o próprio Wagner, criticando tal noção de uma síntese das artes numa experiência unitária harmônica, que as degradaria em sua especificidade, e defendendo uma unidade tensa, contraditória, na qual cada uma das artes preserve sua relativa autonomia frente ao todo. (*Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 174).

todo, teríamos um espetáculo complexo que explicita todos os mecanismos envolvidos na *construção* da totalidade do espetáculo, seu caráter *fabricado*, em vez de mascará-los, enfatizando também, por extensão, o caráter da própria sociedade como realidade construída – aqui, teríamos o teatro como uma espécie de alegoria do todo social. Também o dramaturgo, por sua vez, inseria seu posicionamento no texto da peça, como temos no interlúdio de *Um homem é um homem*, por exemplo, em que o próprio Brecht anuncia o processo de “desmontagem” e “remontagem” que o estivador Galy Gay sofrerá em seguida e dirige um apelo aos espectadores para que observem bem o solo em que pisam (BRECHT, 1991, p. 181-182).

A questão da técnica é de importância crucial para a construção do teatro épico. Segundo o próprio Brecht, seu teatro seria ligado a uma época e local específicos, por pressupor um certo movimento na vida social, interessado e com possibilidades – que seriam interrompidas, na Alemanha, com o avanço do nazismo – de se dedicar à “livre discussão das questões vitais”, visando sua solução, bem como um determinado nível técnico avançado. Segundo Benjamin, o teatro épico “está situado no ponto mais alto da técnica” (BENJAMIN, 1987, p. 83), com ela estabelecendo uma relação de aprendizado, e não de competição: por meio da inserção da técnica da montagem, comum ao rádio, à fotografia e ao cinema, as ações que se desenrolam no palco são interrompidas, paralisadas e desmontadas em seus elementos constitutivos. Haveria uma afinidade entre tal procedimento do teatro épico e a natureza da câmera, que teria permitido explorar minuciosamente os ambientes e objetos mais familiares; por meio da montagem e do *close-up*, o cinema teria podido interromper ações e desbravar a realidade em uma nova dimensão e temporalidade, penetrando na realidade de forma profunda e revelando formações estruturais até então desconhecidas à observação a olho nu. Assim, Benjamin compara o cinegrafista a um “cirurgião da realidade” (BENJAMIN, 1987, p. 186-187), o que poderia ser estendido à sua compreensão de Brecht, já que afirma que “o teatro épico [...] avança em sobressaltos de arranque, como as imagens de uma tira de filme. Sua forma básica é aquela de um impacto vigoroso mútuo entre as situações separadas, distintas da peça”⁴⁹ (BENJAMIN, 1998, p. 38).

⁴⁹ Tradução livre da versão em inglês. No original: “epic theatre [...] advances by fits and starts, like the images on a film strip. Its basic form is that of the forceful impact on one another of separate, distinct situations in the play”. (BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998, p. 38).

A inserção das técnicas de montagem no fenômeno teatral, segundo Benjamin, estaria destinada a interromper a ação e produzir gestos. O gesto⁵⁰ apresenta grande relevância para Brecht: “chamamos esfera do *gesto* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômicas são determinadas por um *gesto* social” (BRECHT, 1978, p. 124), o qual corresponde à “expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (BRECHT, 1978, p. 84). Mesmo as atitudes de aparência absolutamente privada pertencem à esfera das relações entre homens, à esfera do gesto social, sendo exteriorizações dele: normalmente complexas e contraditórias, tais exteriorizações não são redutíveis a uma palavra, mas remetem a um todo expressivo complexo. A exteriorização dos gestos das personagens pelo ator deve ser acompanhado de uma atitude crítica, sempre explicitando que esta não é a única possibilidade, mas uma dentre várias. Todo acontecimento comporta um “gesto” essencial, que informa a ação, e cabe ao ator expô-lo: é ao apoderar-se do “acontecimento global delimitado”, da fábula, encarada como uma possibilidade de associação dos diversos aspectos contraditórios contidos nas atitudes da personagem, que o ator se apodera da própria personagem. O modo como Brecht trata a relação entre gestos e fábula parece conter uma tensão não resolvida, uma oscilação: por um lado, parece conferir primazia e ênfase ao gesto, afirmando que o gesto é um complexo expressivo irreduzível a uma identificação lingüística e que “o objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o ‘gesto social’ subjacente a todos os acontecimentos” (BRECHT, 1978, p. 84); por outro lado, parece conceder a primazia à fábula, ao declarar-se de acordo com Aristóteles na afirmação de que ela seria “a alma do drama”, o “cerne da obra teatral”, como “composição global de todos os acontecimentos-gesto” (BRECHT, 1978, p. 128).

Benjamin, por sua vez, irá conceder uma primazia ao gesto em sua interpretação do teatro épico, interpretando-o como um “teatro gestual”⁵¹. Segundo ele, o teatro épico renuncia

⁵⁰ Aqui, temos o conceito brechtiano de *gestus*, forjado para designar a totalidade expressiva do ator, que remete à totalidade das relações sociais entre os homens, conforme veremos. Optamos por utilizar aqui a tradução do termo para o português, em vez de sua forma latina, por assim se encontrar nas versões traduzidas para o português dos escritos de Brecht.

⁵¹ Tal definição encontra-se presente em diversos ensaios de Benjamin dedicados ao teatro épico de Brecht. Pode-se encontrá-la nas duas versões de seu ensaio *O que é o teatro épico?* (a primeira, publicada pela primeira vez postumamente, em 1966, pode ser encontrada em *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, e a segunda, publicada em 1939, em *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998), bem como em *Studies for a Theory of Epic Theatre*, manuscrito também publicado pela primeira vez em 1966 (In: *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998).

a ações complexas, não visa desenvolver ações, mas sim, através da interrupção do discurso e da ação mediante o procedimento de montagem, “descobrir condições”: as reais e contraditórias condições da sociedade burguesa, que são descobertas na medida em que as ações são interrompidas e arrancadas do “fluxo real da vida”, perdem sua habitual aparência natural e causam um choque no espectador; assim, o espectador reconheceria tais condições subjacentes às ações sob a forma do espanto, do assombro, e seria, assim, convocado a se posicionar perante elas. Assim, segundo Benjamin, Brecht não criticaria de fora as condições em que vivemos, mas “as deixa criticarem-se mutuamente, de modo altamente mediatizado e dialético, contrapondo logicamente uns aos outros os seus diversos elementos” (BENJAMIN, 1987, p. 85), por meio do procedimento de interrupção da ação pela técnica de montagem. A introdução da técnica da montagem no teatro e o tratamento dos gestos realizados por Brecht foram intensamente valorizados por Benjamin como potencial crítico e pedagógico do teatro épico, interpretado por Benjamin como um “teatro gestual”: a interrupção das ações pela técnica de montagem visaria, segundo Benjamin, decompô-las em seus elementos constitutivos, os gestos – os verdadeiros materiais do teatro épico, segundo ele –, a partir dos quais outras situações completamente novas seriam remontadas; assim, a partir da possibilidade experimental de um novo arranjo para os elementos constitutivos de uma situação anterior, viria à luz sua não necessidade, sua mutabilidade. Segundo Benjamin:

O gesto possui duas vantagens sobre as declarações e asserções altamente enganadoras feitas pelas pessoas e sobre suas ações multifacetadas e opacas. Em primeiro lugar, o gesto é falsificável apenas até certo ponto; e quanto mais inconspícuo ele é, mais habitualmente é repetido, mais difícil é falsificá-lo. Em segundo lugar, diferentemente das ações e realizações das pessoas, ele tem um começo e um fim definíveis. De fato, essa natureza estrita, assemelhada a uma estrutura, encerrada em cada momento de uma atitude que, ao fim e ao cabo, é como um todo num estado de fluxo vivo, é uma das características dialéticas básicas do gesto⁵². (BENJAMIN, 1998, p. 24).

A partir do diagnóstico benjaminiano acerca do declínio da experiência na modernidade e da incapacidade de um ensinamento prático por meio das formas tradicionais

⁵² Tradução livre da versão em inglês. No original: “the gesture has two advantages over the highly deceptive statements and assertions normally made by people, and over their many-layered and opaque actions. First, the gesture is falsifiable only up to a point; and the more inconspicuous it is, the more habitually it is repeated, the more difficult it is to falsify. Secondly, unlike people’s actions and endeavours, it has a definable beginning and a definable end. Indeed, this strict, frame-like, enclosed nature of each moment of an attitude which, after all, is as a whole in a state of living flux, is one of the basic dialectical characteristics of the gesture”. (BENJAMIN, Walter. *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998, p. 24).

de narrativa, agora esvaziadas de seu sentido para o homem moderno, a força de crítica social e intervenção política das peças brechtianas, que consistiria, em última instância, em mostrar aos espectadores que o homem e as situações constituem-se historicamente e, portanto, são modificáveis, não seria identificada por Benjamin nas tomadas de posição explícitas do dramaturgo ou dos atores, não viria de qualquer teor doutrinário dos temas tratados nas peças, do engajamento temático propriamente dito da obra que viria transmitir a seu público uma verdade acerca do mundo, mas, antes, da decomposição e recomposição dos acontecimentos a partir dos mesmos gestos, da força de repetição de um mesmo gesto em diferentes momentos da peça. Este é o cerne de sua interpretação da peça *Um homem é um homem*, vista por Benjamin como o grande modelo do teatro épico (BENJAMIN, 1987, p. 80), na qual temos a transformação do estivador Galy Gay, ao qual todos os personagens se referem em diversos momentos da peça como “um homem que não sabe dizer não”, em uma máquina de guerra do exército: ao sair de casa para comprar peixe para sua mulher, Galy Gay encontra um pelotão do exército inglês que, ao saquear um pagode, havia perdido um dos membros do grupo; por não saber dizer não, é incorporado ao pelotão e transforma-se numa máquina de guerra. Assim, Galy Gay, diz Benjamin, “oferece o grande espetáculo das contradições da nossa ordem social” (BENJAMIN, 1987, p. 85); por não saber dizer não:

ele deixa as contradições da vida onde em última análise elas têm de ser resolvidas: no próprio homem. [...] Ele convive com sua natureza de mercenário, do mesmo modo que convivera com sua natureza de estivador. Um homem é um homem: não se trata de fidelidade à própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência. (BENJAMIN, 1987, p. 85-86).

A força de ensinamento da peça residiria justamente em mostrar essa disposição constante do homem “para receber uma nova essência”, em operar nele uma desnaturalização e explicitar seu caráter de algo fabricado socialmente e, assim, passível de ser socialmente desconstruído e reconstruído, “desmontando” e “remontado”, transformado. Assim como pode ser transformado numa máquina de guerra a serviço da lógica da autovalorização do capital pelo exército, um falso coletivo forjado a seus serviços, de modo que a peça estabelece uma crítica, no contexto do período entre-guerras e do avanço do fascismo na Europa, ao fascínio que tais falsas coletividades exerceriam na mentalidade pequeno-burguesa, o homem é passível também de transformação numa perspectiva emancipadora. Tais ensinamentos, segundo Benjamin, seriam despertados no público por meio do trabalho com os gestos e suas repetições em diferentes momentos da ação, ressaltando a transformação

ocorrida: “o mesmo gesto faz Galy Gay aproximar-se duas vezes do muro, uma vez para despir-se e outra para ser fuzilado. O mesmo gesto faz com que ele desista de comprar o peixe e aceite o elefante” (BENJAMIN, 1987, p. 89). Os gestos seriam esses elementos dialéticos que remetem ao todo contraditório das relações sociais subjacentes a cada ação, carregam as contradições do todo social: espécies de cristalizações tensas de tais relações, imagens carregadas de uma dialética em estado imobilizado.

Neste enfoque benjaminiano na articulação entre interrupção da narrativa e da ação pela montagem e gestos, teríamos novamente presente aquela articulação privilegiada, vista nos capítulos anteriores, entre interrupção, crítica e verdade, a identificação da destruição da aparência bruta dos fenômenos e da interrupção do encadeamento de uma falsa narrativa totalizante como um potencial crítico, que abre a possibilidade de exposição de uma verdade histórica. É o que defende Jeanne Marie Gagnebin:

Até mesmo seu interesse crescente pela obra de Brecht, em particular pelo teatro do *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento, de estranhamento) portanto da interrupção provocada tanto na trama da ação como na identificação dos espectadores, remete a essa relação privilegiada entre interrupção, crítica e verdade. (GAGNEBIN, 2009, p. 101-102).

Assim, teríamos, aqui também, no contexto de suas interpretações do teatro épico, o momento de interrupção como momento privilegiado para a crítica e para a exigência da ação política, interrompendo o curso da ação e do tempo, imobilizando o presente e permitindo vislumbrar, conforme desenvolverá nas “teses” *Sobre o Conceito de História*, uma imagem do presente como o momento a partir do qual se torna possível “escovar a história a contrapelo”, como o momento do “agora” para a ação política revolucionária redentora de um passado reprimido. Assim, poder-se-ia realizar um paralelo, aqui, com a interrupção da narrativa e da ação no teatro épico, que imobilizaria o “fluxo vivo da existência” e traria à tona os gestos, em seu potencial dialético, e concebê-lo como uma espécie de constelação saturada de tensões, de “agoras” em uma relação dialética imobilizada. A concepção de crítica histórico-social por meio da interrupção do *continuum* da história e da construção de constelações de imagens, que trataremos melhor adiante, já parece de alguma forma prenunciada na interpretação benjaminiana do teatro épico, com seu enfoque na interrupção das ações por meio da montagem e no trabalho experimental com os gestos, em busca da construção de novas possibilidades de ações e relações sociais a partir dos mesmos gestos.

Recordando, como vimos no primeiro capítulo, a imagem, fornecida por Benjamin, do homem mudo diante de uma paisagem devastada pela Primeira Guerra, pode-se buscar compreender a importância central conferida ao gesto, à figura do corpo humano, na qual se expressaria as contradições do todo social, como potencial crítico do teatro épico no panorama de destruição da experiência e esvaziamento da narrativa: neste contexto, a relação entre arte, crítica social e engajamento político é concebida por meio do enfoque dado, no plano artístico formal, ao corpo, à imagem e à montagem como elementos expressivos que resistiriam e sobressairiam à esvaziada estrutura narrativa, a partir dos quais poderia se dar aquela construção de uma nova linguagem, experimental e arbitrária, no contexto de uma pretensão de transformação da realidade social pela arte. Segundo Luciano Gatti, que investiga a centralidade desta leitura do teatro épico no escopo geral da filosofia de Benjamin, “tratava-se [...] da problematização da constituição e transmissão de um sentido verdadeiro a respeito da realidade no cenário de transformação das condições sociais e artísticas de produção e recepção das obras de arte” (GATTI, 2009, p. 135-136), tendo por foco o jogo experimental com o procedimento da montagem, da interrupção da ação, que desmonta-a em seus elementos constitutivos. Assim, no contexto da exigência de rearticular radicalmente a forma de exposição literária por meio da construção de uma nova linguagem, Benjamin traria para um contexto caracterizado pela discussão da função pedagógica da arte, a questão da centralidade do jogo de montagem com a figura do corpo humano como uma oposição à exposição narrativa, incapaz, no contexto moderno de destruição da experiência e da incomunicabilidade típica dessa destruição, de transmitir ao homem um ensinamento prático. Segundo Luciano Gatti, tratar-se-ia para Benjamin, da construção de uma constelação de questões artísticas articuladas em função de uma mesma imagem: o corpo humano mudo no cenário de destruição causado pela Primeira Guerra mundial, apresentado como o ponto zero para a arte do século XX (GATTI, 2009, p. 137).

Tal interpretação benjaminiana do teatro épico foi criticada por intérpretes de Brecht⁵³. Numa tentativa de melhor compreendê-la, Luciano Gatti⁵⁴ faz um recurso a Hans-

⁵³ Segundo Bornheim, apesar de defender a natureza dialética das relações entre todos os elementos do teatro épico, com tal interpretação focada no gesto e em sua relação com a ação, Benjamin pareceria considerar que o gesto encontra seu princípio e seu fim no corpo de quem age, elidindo “a relação entre gesto, texto e interrupção”, passando por cima da relação dialética fundamental entre palavra e gesto: assim, ao conceder primazia ao gesto, Benjamin estreitaria a problemática de Brecht. “Benjamin estabelece uma relação de preponderância entre o gesto e suas supostas decorrências, e sacrifica desse modo a dialeticidade que deveria determinar a relação entre as partes e o todo” (*Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 179). Segundo o autor, o teatro épico não seria um teatro gestual; Brecht não concederia uma primazia ao gesto sobre o texto, mas uma relação dialética entre ambos, que, por meio do mencionado processo de separação dos

Tie Lehmann que, por sua vez, explicitou uma disparidade existente na obra de Brecht a partir da oposição entre fábula, com sua função unificadora da diversidade de materiais artísticos em um sentido unívoco e totalizador, e gesto, como um elemento de caráter não discursivo irreduzível a tal sentido: segundo Lehmann, haveria entre os dois elementos uma oscilação fundamental, que se encontraria ao longo dos escritos teóricos de Brecht e seria capaz de se contrapor à crítica de certos fenômenos teatrais contemporâneos, por ele chamados de “pós-dramáticos”, segundo a qual o teatro épico, devido à sua ênfase excessivamente racionalista na fábula, resultaria na conservação da tradição aristotélica, a despeito de todas as suas críticas a ela. Segundo Lehmann, porém, quando a indeterminidade expressiva do gesto ameaçava sobressair e fragmentar o todo, Brecht sempre terminaria por recuar diante de tal oscilação e conceder uma primazia à fábula, à qual deveriam estar submetidos os gestos, como vimos acima. “A palavra fábula assume a função de fazer surgir literalmente e como que por encanto, a partir do labirinto do enigma cheio de significado do material gestual, a unidade da figura” (LEHMANN APUD GATTI, 2009, p. 159), de modo que Brecht representaria uma última tentativa de salvar a “dramaturgia clássica”. Segundo Luciano Gatti, tal quadro traçado por Lehmann parece auxiliar-nos na compreensão da ênfase de Benjamin na base gestual do teatro épico como uma tentativa de despi-lo de sua ênfase na função unificadora de sentido da fábula, que supostamente viria transmitir um ensinamento prático, e interpretá-lo no contexto de sua exigência de uma construção de novas linguagens artísticas opostas à forma narrativa agora esvaziada de sentido, com enfoque no potencial do jogo de experimentação, bem como permitiria defendê-lo das acusações de doutrinação por parte de Adorno, que via numa suposta influência de Brecht – que segundo ele, cairia num “marxismo vulgar”, panfletário e doutrinário – sobre Benjamin e seus escritos a origem das querelas existentes entre eles⁵⁵.

elementos do todo, seriam mantidos naquilo que cada um é, um comentando o outro. O gesto, segundo Bornheim, é apenas uma consequência do processo de separação, que, por sua vez, engloba o processo de interrupção – que, segundo Benjamin produziria, o gesto –, mas não coincide com ele: “toda interrupção é uma separação, mas o contrário não vale” (*Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 177).

⁵⁴ Para uma melhor compreensão da interpretação benjaminiana do teatro épico como teatro gestual, Luciano Gatti faz um recurso à interpretação de Lehmann de uma disparidade existente na obra de Brecht em relação aos elementos do gesto e da fábula, sem, no entanto, acompanhar o autor em sua proposta de interpretação, elaborada a partir daí, e apresentada como uma “simulação da fábula”. (“A citação do gesto”. In: *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, p. 158).

⁵⁵ Cf. Carta de Adorno a Benjamin, de 06 de Novembro de 1934, em que afirma, acerca de suas querelas sobre o andamento do trabalho de Benjamin das *Passagens*: “confesso que o pomo dessa discórdia toda está ligado à figura de Brecht e ao crédito que você lhe confere, e que isso toca também em questões fundamentais da dialética materialista” (In: *Correspondência 1928-1940/ Theodor Adorno, Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2012, p. 111). Adorno criticou os rumos dados por Benjamin ao trabalho das *Passagens* por ausência de

Considerações finais: em busca de uma outra história?

Ao longo deste trabalho, tentamos explicitar como, em diversas reflexões de Benjamin sobre o potencial de crítica social a partir da arte, delinear-se-ia uma espécie de constelação formada pela relação entre interrupção, crítica e verdade, com enfoque sobre o poder expressivo da imagem e do corpo. Tais elementos são retomados e articulados por Benjamin em seu esforço de reflexão acerca de uma crítica “materialista” da compreensão da história, em suas famosas teses *Sobre o Conceito de História*, um texto póstumo. Na célebre “nona tese”, temos a famosa imagem da história como um acúmulo de ruínas:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Assim, Benjamin estabelece uma crítica ao historicismo burguês, oriundo de uma tradição que remete de Ranke a Dilthey, o qual pretenderia reviver o passado por meio do estabelecimento de uma empatia do historiador com seu objeto. Procedendo desta forma, o historicismo buscaria, desesperadamente, apoderar-se da “verdadeira imagem histórica”, conhecer o passado “como de fato foi”, abstendo-se de informações que se tenha acerca de posteriores fases da história. A questão que deve ser colocada, segundo Benjamin, é precisamente a pergunta acerca de “com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominaram são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores” (BENJAMIN, 1987, p. 225). Procedendo pelo método da empatia, o historicismo estabeleceria, portanto, uma identificação afetiva com os historicamente dominadores e pactuaria com seu ponto de vista. Pautado pela noção de

dialética, entendida como mediação conceitual, vendo nisso uma influência de Brecht sobre o pensamento benjaminiano. Para um extenso tratamento das querelas entre ambos, nas quais Brecht ocuparia lugar central, ver BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute. The Free Press: New York, 1979.

progresso, o historicismo estabelece uma relação de empatia com o vencedor, e, portanto, com todos os que venceram ao longo do processo histórico, os quais participam do triunfal cortejo – que gera horror ao anjo da história – no qual os dominadores de hoje pisoteiam e humilham os mortos, caídos a seus pés.

Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Estes despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê tem uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Com base em tal compreensão da história e da origem dos bens culturais, pode-se dizer, assim, que uma crítica de arte de teor materialista deve pautar-se pela tarefa de, a partir dos bens culturais que tem diante de si, “escovar a história a contrapelo”, fazendo justiça às aspirações frustradas, ao apelo proveniente do sofrimento passado dos historicamente explorados, dos “vencidos”, esquecidos pelo historicismo. “A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. [...] Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores” (BENJAMIN, 1987, p. 224): por trazerem em sua história tal processo de opressão, os bens culturais não devem ser vistos como medalhas dadas aos vencedores ao longo do processo histórico, mas, ao contrário, como questionamentos, como objetos a partir dos quais realizar a crítica deste processo histórico de exploração, como, podemos dizer, mônadas a partir das quais realizar tal processo crítico de “escovar a história a contrapelo”.

O materialista histórico rompe radicalmente com o método da empatia, característico do historicismo – aqui, vemos uma crítica à noção de empatia como uma forma de pactuar com a classe dominante semelhante à formulada por Brecht. Ao contrário do historicismo, o “historiador materialista” deve fazer o esforço de “apropriar-se de uma reminiscência” oriunda do sofrimento das gerações passadas, de “fixar uma imagem do passado”, tal como ela fulgura, nos momentos de perigo, diante do “sujeito do conhecimento histórico”, sem que ele disso se dê conta – sendo o perigo sempre constante e o mesmo: o de entregar-se, como instrumento, às classes dominantes. Os verdadeiros sujeitos do conhecimento histórico seriam os combatentes e oprimidos, aos quais caberia consumir a vingança de um passado de

sofrimento e escravidão. Assim, Benjamin critica a social-democracia que, pautada pela noção de progresso, ao atribuir à classe trabalhadora o papel de salvar as futuras gerações, os teria privado de suas mais poderosas forças: o ódio de classe e o “espírito de sacrifício”, pois ambos se fundam na “imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados” (BENJAMIN, 1987, p. 229).

É concedida, a cada geração, uma “frágil força messiânica”, uma “oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, 1987, p. 231): reconhecer, no tempo presente, esta possibilidade torna-se a mais importante tarefa de uma “historiografia materialista”. Assim, o materialista histórico, segundo Benjamin, renuncia a um conceito do presente como transição: na realidade, este apresenta-se a ele como algo que “para no tempo e se imobiliza” como “aquele presente em que ele mesmo escreve a história” (BENJAMIN, 1987, p. 230), apropriando-se do passado como uma experiência única, à qual deve fazer justiça. Quando uma imagem do sofrimento das gerações anteriores, do passado oprimido, confronta-se com uma imagem do presente como o momento do “agora”, no qual a redenção, tanto do passado quanto do próprio presente, é possível, tem-se uma constelação – na qual o pensamento do crítico-historiador se imobiliza, transmitindo-lhe um choque – saturada de tensões, de “agoras”, na qual passado e presente se encontram, em uma relação dialética imobilizada, descolada do devir. “Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização” (BENJAMIN, 1987, p. 231). A noção de interrupção, de imobilização, e, mais especificamente, o conceito de *cesura*, cumpriram, segundo Gagnebin, no pensamento historiográfico de Benjamin, a função de crítica a uma concepção trivial de relação histórica, baseada em uma concepção determinista de causalidade (GAGNEBIN, 2009, p. 105), e o despedaçamento dessa narrativa histórica falsamente encadeada, à qual ele opõe uma relação de intensidade percebida subitamente pelo confronto de acontecimentos que podem estar distantes cronologicamente, mas nos quais o historiador, por meio da interrupção da narrativa da história, percebe uma semelhança de significação, uma iluminação recíproca, de modo que seu pensamento para e se cristaliza numa constelação tensa, uma constelação verdadeira da história, na qual lampeja diante dele o momento do “agora” para a intervenção política. Como observa Jeanne Marie Gagnebin, a imobilização e a interrupção do *continuum* da história representam uma “resistência à engrenagem política e social”: “somente a tentativa de parar o tempo pode permitir a uma outra história vir à tona, a uma esperança de ser resguardada em vez de soçobrar na aceleração imposta pela produção capitalista” (GAGNEBIN, 2009, p. 98). Benjamin vê na interrupção e no “salto” do *continuum* da

história, na intervenção eficaz que pára o curso do tempo, o momento característico da ação política revolucionária, do “salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx. [...]A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação” (BENJAMIN, 1987, p. 230).

Assim, tanto Jeanne Marie Gagnebin (GAGNEBIN, 2009, p. 104) quanto Susan Buck-Morss (BUCK-MORSS, 2002, p. 401-402) enfatizam a importância de notar que Benjamin estabelece também uma crítica a variantes marxistas da historiografia, já que a crítica à historiografia burguesa não implica a sua mera substituição apressada por um outro sistema explicativo da história, por uma contra-história oposta à primeira, mas sim a exigência de introduzir nela rupturas, promover abalos e choques que interrompem o seu encadeamento falsamente natural, trazendo à tona elementos de um passado reprimido e imobilizando o presente como “tempo-agora” do agir revolucionário, canalizador de tais elementos⁵⁶. Tal importância da noção do “tempo do agora” como um momento canalizador dos apelos de um passado reprimido dirigidos ao presente, a ser vislumbrado como o momento para o agir revolucionário, redentor de tal passado e do próprio presente, coloca-se como uma crítica ao mecanicismo da Segunda Internacional e constitui um esforço benjaminiano para formular uma “historiografia materialista” desvinculada da noção de progresso. A tarefa própria do “historiador materialista” seria a de produzir tais interrupções e imobilizações na narrativa oficial da história: as hipóteses de explicação e compreensão da dinâmica histórica próprias do historiador materialista não devem, assim, fazê-lo fornecer apressadamente uma narrativa da história tão coerente e exaustiva como aquela à qual se opõe, mas orientá-lo em sua tarefa de nela produzir tais rupturas eficazes, silêncios e fraturas que permitam vir à tona uma outra possibilidade para o presente. Aqui, conforme Gagnebin, temos novamente a articulação entre crítica, interrupção e verdade, vistas nos textos sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe, com a destruição da “bela aparência” pelo “sem-expressão”, na *Origem do Drama Barroco Alemão*, com a noção de tarefa crítica da filosofia como ciência da “origem”, bem como na noção de “despertar”, formulada em seu contexto de crítica ao surrealismo, e no enfoque dado, em suas interpretações do teatro épico, na interrupção da ação e da narrativa pelas técnicas de

⁵⁶ Buck-Morss enfatiza tal aspecto para afastar o pensamento benjaminiano de leituras “desconstrucionistas”, método hermenêutico que nega uma noção de passado como “ponto fixo” e prioriza a interpretação do presente, com pretensões filosoficamente radicais anti-ideológicas, mas “não consegue parar ou deter o que se experimenta como um inquieto continuum de significado, porque não há imagem do presente como o momento da possibilidade da ação revolucionária que detenha o pensamento” (BUCK-MORSS, 2002, p. 402): por apresentar a noção de presente como “tempo-agora” da ação revolucionária como um eixo magnético para as interrupções, Benjamin se distinguiria de método “desconstrutivistas”.

montagem. “O que deve submeter-se à violência da crítica filosófica ou da historiografia “materialista”, à violência revolucionária ou messiânica, é sempre uma “totalidade falsa”, seja ela a ilusão mítica da beleza goetheana ou a narração, por demais coerente, da história ordinária” (GAGNEBIN, 2009, p. 102).

A noção de constelação imobilizada, saturada de “agoras”, que interrompe o fluxo contínuo da história, representa uma oposição à concepção da história como “marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 1987, p. 229) – concepção partilhada tanto pelo historicismo como pela social-democracia –, linear, à qual a noção de progresso como lei da humanidade está indissociavelmente ligada:

O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ela utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. (BENJAMIN, 1987, p. 231).

Enquanto o historicismo preencheria tal tempo vazio por meio da *adição* de uma “massa de fatos”, a “historiografia materialista” procederia por meio de uma *construção* de tais constelações, que só podem surgir de uma imersão nos próprios fenômenos empíricos singulares – no caso, nas próprias obras de arte –, ao serem confrontados como mônadas com seu tempo histórico, pela perspectiva dos oprimidos, e com o tempo atual como “tempo do agora”. Aqui, a importante dimensão *construtiva*, ressaltada, como vimos, em suas considerações sobre as experimentações da linguagem artística na arte moderna, como oposição à linguagem reificada, tecnicizada, da informação jornalística, voltada para uma mera descrição de realidade que mascara suas contradições, encontra-se presente nas “teses” sobre a história como procedimento revolucionário oposto ao *aditivo*.

Bibliografia:

ADORNO, Theodor. *Correspondência 1928-1940/ Theodor Adorno, Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2012;

ADORNO, Theodor/HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2006;

ARAGON. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996;

BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. In: *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009;

_____. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo – Obras Escolhidas III*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000;

_____. *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. 3ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 2002;

_____. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989;

_____. *Escritos Sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Editora 34/ Duas Cidades, 2011;

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987;

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984;

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011;

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009;

_____. *Rua de Mão Única - Obras escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993;

_____. *Understanding Brecht*. London: Verso, 1998;

BORNHEIM. Gerd. *Brecht: a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992;

BRECHT. Bertolt. “Against Georg Lukács”. In: *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 2007;

_____. *Diário de Trabalho, volume I: 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002;

_____. *Diário de Trabalho, volume II: 1941-1947*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005;

_____. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978;

_____. “Mãe Coragem e seus filhos”. In: *Teatro de Bertolt Brecht* – Volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976;

_____. “Um homem é um homem”. In: *Teatro Completo* – Volume 2. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1991;

BRETAS, Aléxia. *A Constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008;

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985;

_____. *Nadja*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987;

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002;

_____. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. The Free Press: New York, 1979;

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012;

COSTA, Iná Camargo. Aproximação e distanciamento: o interesse de Brecht por Stanislavski. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 2, nº 1, 2002, p. 49-60;

_____. Brecht e o teatro épico. *Literatura e Sociedade*, nº 13, jan/2010, p. 214-233;

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011;

GAGNEBIN, Jeanne M. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Revista Discurso*, São Paulo, nº 13, 1980;

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009;

_____. Do conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, nº 112, 2005;

_____. Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, nº 11, jan-jun/2012;

_____. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987;

_____. “Uma topologia espiritual”. In: *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996;

GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009;

_____. Questões sobre *A medida*, de Brecht. *Viso* – Cadernos de estética aplicada, nº 11, jan-jun/2012;

_____. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.6, abr. 2009;

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. 7ª Edição. São Paulo: Centauro, 2010;

JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013;

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio* – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005;

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998;

MARX, Karl. “Para a Crítica da Economia Política”. In: *Coleção Os Economistas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982;

_____. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Lisboa: Edições 70, 1975;

SCHWARZ, Roberto. “Altos e Baixos da Atualidade de Brecht”. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999;

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. 2ª. Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011;